



# **"That's why I do what I do"**

*- spor av kultur og tradisjon i songleg uttrykk og stemmeklang hos  
Erykah Badu og Stina Nordenstam*

**Ingvill Mundal** | Hovedoppgåve

Institutt for musikkvitenskap | Universitetet i Oslo | 2007





## Forord

Slit og moro! Dette har vore ei fin tid både fagleg og sosialt sett, og på mange måtar er det no mest vemodig at det er over. Eit prosjekt som har tatt tid, men som eg aldri har angra på at eg byrja med. Vonar det skin litt gjennom alt eg har lært, både om faget mitt og om meg sjølv.

Stor takk til veileidar Stan Hawkins, som alltid har fått meg til å ville jobbe meir og strekke meg lenger. Du er ein inspirerende og raus person.

Til gode medstudentar på ZEB: utan dykk hadde det blitt ein langt tyngre jobb å komme i havn med denne oppgåva. De har betydd meir enn de anar. Tusen takk Agata Beitohaugen, Birgitte Sandve, Elisabeth Gjørsvik, Maria Fonneløp og Marianne Natvig for smått og stort av gode samtalar, konstruktive kollokvier og viktig fagleg innput. Ein takk også til andre blide ansikter som har gått og går i gangane på ZEB, deriblant Solveig Realfsen Åmland, Helge Harila, Tor Ingar Sukke og Torbjørn Kvamme-Dalland.

Mykje uvurderleg god hjelp til ulike praktiske oppgåver har eg også fått no i siste fase. Min kjære pappa Åge Mundal har gitt meg mykje oppmuntring, kritisk vurdering og gode innspel, særleg på språksida. Marianne Natvig har hjelpe meg med eit fagleg blikk, og Gøril Daltveit, Rannfrid Stubhaug Braut og Jo Braut har lest korrektur. Monika Goodwine og Lester Goodwine har gitt meg innspel kring dei musikalske uttrykka, og Ida Naper har gitt meg hjelp til noteeksempla. Og mange har gitt meg små og store innspel undervegs i prosessen. Tusen takk til dykk alle saman! De har villig gitt av dykkar tid og engasjement, og eg er veldig takknemleg.

Så kjære familie og venner: takk for oppmuntrande tilrop og gode tankar, tolmodighet og varme. Utan dykk i ryggen hadde dette prosjektet ikkje vore mogeleg.

Ein takk også til Tine Wulff, som var den som først skapte spiren til denne diskusjonen i meg.

Blindern, april 2007

Ingvill Mundal



<b>FORORD</b>	<b>1</b>
<b>INNLEIING</b>	<b>1</b>
EUROPA MØTER AMERIKA – VAL AV SONGARAR	3
PROBLEMSTILLING	4
ANALYTISK OG METODISK AVGRENSING	4
MUSIKKANALYTISK FORANKRING	9
<b>1: KULTURELLE FAKTORAR OG STEMMA SOM SOSIOKULTURELT AVTRYKK</b>	<b>15</b>
STEMMA I SOSIOKULTURELL KONTEKST	15
KULTURELL FORTOLKING AV POPARTISTEN SITT ESTETISKE PROSJEKT	19
FORTELJINGAR OG FORTOLKINGAR	19
AUTENTISITET OG INTENSJONAR	23
FAKTORAR I DEN KULTURELLE KONTEKSTEN	28
"INTERESSE I SIN ETNISKE BAKGRUNN ER EIN MÅTE Å VERE AMERIKANAR PÅ"	30
SVENSK POP – NASJONAL ELLER INTERNASJONAL?	33
<b>2: BIOGRAFISKE OG MUSIKALSKE UTTRYKK</b>	<b>37</b>
TO BIOGRAFISKE FORTELJINGAR	37
"I PLANNED MY SUCCESS" – ERYKAH BADU	38
"MUSIC IS SOMETHING I JUST HAPPEN TO BE GOOD AT" – STINA NORDENSTAM	40
BADUIZM OG <i>AND SHE CLOSED HER EYES</i> I VISUELT SPRÅK	42
STEMMA I ORD	48
KOMPLETT SONGTEKNIKK	49
KULTURBAKGRUNN; STILART OG SONGTRADISJON	53
FUNKSJONANE KNYTTE TIL STILARTAR OG ARTISTAR	55
"I HAVE SOME FOOD FOR THOUGHT" – LESING AV 'APPLETREE'	60
KOMPOSISJONELLE STRUKTURAR	60
STEMMEKLANG OG UTTRYKK	65
"MY FINGERPRINTS ARE ON THE WALL" – LESING AV 'CRIME'	71
STEMMEKLANG OG UTTRYKK	72
KOMPOSISJONELLE STRUKTURAR	77
KULTUR OG TRADISJON I DET MUSIKALSKE UTTRYKKET	80
<b>3: KULTURPÅVERKNAD OG SKAPING AV EIGE UTTRYKK</b>	<b>95</b>
INTENSJONAR OG MUSIKKESTETISKE VAL	95
ESTETISKE VAL I KULTURELT BLIKK	103
<b>AVSLUTNING</b>	<b>111</b>
<b>LITTERATURLISTE</b>	<b>114</b>
DISKOGRAFI	118



## Innleiing

Som songar og songpedagog er eg naturleg nok oppteken av stemma og songleg uttrykk. Med jamne mellomrom opplever eg å bli særleg fascinert av ei stemme, især dersom denne representerer noko som lyder nytt for meg anten i stemmeklang eller uttrykk. Dette skjedde til dømes i første møte med Whitney Houston og Sam Brown i tenåra; Joni Mitchell, Rickie Lee Jones og Radka Toneff på folkehøgskule; Sheryl Crow og Björk tidleg i 20-åra; og Ella Fitzgerald, Billie Holiday, Stevie Wonder, Lauryn Hill, Kristin Asbjørnsen, Erykah Badu og Stina Nordenstam under musikkstudiar. Kanskje særleg har eg hatt ein tilbakevendande fascinasjon for stemmer innan afrikansk-amerikanske stilartar, då eg har opplevd at mange av desse representerer ein uoppnåeleg stemmeklang for meg, veldig ulik den stemmeklangen eg sjølv har og har lært. Når eg fortel folk kva denne oppgåva skal handle om, møter eg framleis førestellingar om at det må ligge anatomiske og fysiologiske årsaker til grunn for at songarar av afrikansk-amerikansk opphav kan synge med ein stemmeklang som verkar uoppnåeleg for dei fleste nordmenn. Ei stund trudde eg det sjølv også. Samstundes hadde eg lagt merke til at det syntes å vere enkelte unntak, kvite artistar som også kunne synge 'fyldig' og 'kraftig'. Til dømes engelske Sam Brown som forvirra mange med ei stemme som låt 'svart' då ho slo gjennom med hiten "Stop" i 1989.<sup>1</sup>

Våren 2002 var eg på mitt første seminar med den danske songpedagogen og stemmeforskaren Cathrine Sadolin. Med sin bakgrunn som songar innan den klassiske europeiske kunstmusikken hadde ho også undra seg over at det fanst stemmeklangar som var annleis enn dei ho hadde lært at det gjekk an å lage, og at desse tilsynelatande også kunne produserast på ein sunn måte. Ho hadde difor sett seg ned og prøvd å lage eit system ut av alle dei ulike stemmeklangane ho kunne høyre. Ut i frå dette kom ho fram til at alle menneske har det same fysiologiske utgangspunktet for å produsere alle mogelege stemmeklangar. Stemmeband og klangrom hos to ulike individ er ikkje identiske, på same måte som til dømes alle fingeravtrykk er unike. Difor har alle ein særeigen stemmeklang som gjer oss i stand til å gjenkjenne kvarandre sine stemmer. Men alle har det same utgangspunktet for å lage dei lydane dei måtte ynskje på ein stemmemessig sunn måte, om ein vil synge svakt og vart, eller fyldig og kraftig, med vibrato eller utan vibrato, med veng eller utan veng. Dette gjer at ein kan sette spørsmålsteikn ved antakingar om at ulik stemmeklang går etter etniske skilnader.

---

<sup>1</sup> "...try to imagine a white, British Aretha Franklin.(...) When she was younger and making a living as a jobbing backing singer, she was sometimes turned back from gigs because they'd hired her on the strength of her voice assuming she was black." [www.onecandle.co.uk/faq/](http://www.onecandle.co.uk/faq/) [Lesedato 11.04.06].

Sannsynlegvis er det meir relevant å sjå på korleis kulturelle faktorar har verka inn på utviklinga av ulike songtradisjonar.

Ein kan trekke parallellar til den språklege verda, der kolorittane i stemmene er ulike etter som dialektane er ulike. Fysiologisk sett må ein anta at ein med sognedialekt har det same stemmeapparatet som ein med oslodialekt, men stemmeklangen kan til dømes vere ulik fordi det er ulike måtar å uttale vokalane på. Dialekten er skapt av dei sosiokulturelle omgjevnadene, og har ein effekt på meg som lyttar. For å gå tilbake til den songlege verda har ein difor på den eine sida kva ei songstemme som instrument er i stand til å utføre reint fysiologisk. På den andre sida har ein dei musikalske ferdigheitene eller 'dialektane', alle dei musikalske parameter frå klang til rytmikk som utgjer det songlege uttrykket. Difor har det etter kvart gått opp for meg kor viktig den musikken ein blir eksponert for er for det musikalske språket ein utviklar, både som lyttar og utøvar. Ved sida av at stemma kan sjåast på som eit uttrykk for individualitet og personlegdom, kan ho difor også sjåast på som eit uttrykk for den sosiokulturelle konteksten ho er ein del av.

Ansa Lønstrup seier i si bok *Stemmen og øret* (2004) at vi kan velje å oppfatte stemmer som uttrykk for den eigentlege, autentiske kjernen i personlegdomen og identiteten. Stemma kan slik tolkast som ein bevegelse innanfrå individet og ut. Vi kan også velje å oppfatte det motsette, ein bevegelse utanfrå individet og inn, der vi ser på stemma som eit avtrykk av den måten ein person trekker verda inn i seg på. Eller vi kan velje å tenke at ei stemme er ein kombinasjon av begge deler, både ein kjerne og eit avtrykk (Lønstrup 2004: 27). Med mi eiga erfaring som songar føler eg at kven eg er som person også er viktig for korleis mitt songlege uttrykk er, og kan såleis helle mot å tenke det siste. Mi stemme er eit uttrykk for min personlegdom og identitet samstundes som den også eit uttrykk for korleis eg har latt meg forme av verda utanfor. På ein måte reiser dette eit nytt spørsmål om i kva grad eg ser den indre kjernen i personlegdomen og identiteten for å vere forma av verda rundt. Uavhengig av om det finst noko eintydig svar på det, skal denne oppgåva først og fremst handle om korleis verda verkar på individet, og korleis stemmeklangen og stemmeuttrykka gjenspeglar desse avtrykka. Før eg går vidare med å definere oppgåva mi, vil eg kort seie noko om valet av mine to forskingsobjekt og mitt forhold til dei.



## ***Europa møter Amerika – val av songarar***

I oppgåva vil eg altså vere på jakt etter det kulturelt skapte i stemmeklang og stemmeuttrykk. Det er mange songarar eg kunne ha undersøkt for å kaste lys over desse spørsmåla. For å grunnkje det valet eg har teke, må eg tilbake til min fascinasjon for enkelte stemmer.

Amerikanske Erykah Badu og svenske Stina Nordenstam (heretter kalla EB og SN) representerte for meg, på kvar sin heilt unike måte, eit nytt og spennande stemmeuttrykk den første gongen eg høyrde dei. EB sin musikk var kul, funky og groovy, ei blanding av jazz og soul, med groovebaserte og repetative, jazzinspirerte arrangement. Dette representerte noko nytt for meg då eg først høyrde ho i 1998. Den litt skarpe stemmeklangen og det rytmisk baserte uttrykket bar også bod om ei ny tilnærming til stemmeklang og levering av fraser. Samtidig som det var noko i det songlege uttrykket som knytte ho til ein afrikansk-amerikansk songtradisjon, var det også som om ho tok eit steg i ei ny retning frå det eg tidlegare hadde høyrte av stemmeklang og frasering innan afrikansk-amerikanske stilartar. Det var omlag på den same tida at eg først høyrde SN sin musikk, popmusikk med vakre melodiar og litt spennande og uvante arrangement med eit vårt uttrykk. Stemma til SN representerte også noko nytt i tilnærming til stemmeklang. Den var liten og skjør, og utruleg nær i høgtalarane. Det var eit popmusikalsk stemmeuttrykk innan ein europeisk-klassisk songtradisjon, men med eit nesten litt ekstremt uttrykk som gav seg retning mot ein ny stil. Uttrykket opplevde eg like særeige som Björk sitt, men på ein heilt annan måte.

Ganske snart vart eg nyfiken på kva som kunne ha stimulert EB og SN til å ta dei estetiske vala som leia fram til deira heilt særprega uttrykk og måte å synge på. Sidan eg var oppteken av stemmeuttrykk i grenselandet mellom fysiologi, personlege uttrykk og kulturelt skapte avtrykk – og bestemte meg for å ha fokus på det siste i ei hovudoppgåve – fall det ganske naturleg å velje EB og SN til eit samanliknande prosjekt. I tillegg til å kome frå to ulike kontinent med dei ulike erfaringane det kan medføre, er dei begge kvinner på omtrent same alder som meg sjølv. Dette kan gjere det lettare for meg å forstå den tida og den konteksten som omgir dei. Sett bort ifrå at erfaringsbakgrunn, og musikalsk og songleg uttrykk hos EB og SN er ulike, er det fleire likskapar mellom dei enn alder som gjer det interessant å halde dei mot kvarandre. Begge er sjølvstendige i sine estetiske val, både når det gjeld sin musikalske og artistiske prosess. I forhold til problemstillinga eg vil undersøke, er det eit poeng for meg at begge skriv låtane sine sjølv, både tekst og melodi, samt at dei er sterkt involverte i prosessen kring arrangering og produsering. Når eg så skal sjå på stemmeklang og

stemmeuttrykk, kan eg ta utgangspunkt i at dei har skrive musikk som er tilpassa si eiga stemme. Dette bygger også på ei førestelling om at EB og SN som artistar har eit indre driv, og si eiga estetiske 'meining' som dei er stolte av og vil formidle, i motsetning til å vere prega av ytre forventningar som gjer at dei tilpassar seg eit uttrykk som dei ser slår an, i håp om å selje mest mogeleg plater.

## ***Problemstilling***

Mi problemstilling er å sjå på kva spor av musikalsk kultur og tradisjon eg kan finne i stemmeklang og songleg uttrykk hos Erykah Badu (EB) og Stina Nordenstam (SN). Dette medfører å undersøke korleis den musikalske kulturen og tradisjonen har vore med og forma deira uttrykksform, og korleis dette eventuelt inneber ei fornying av ein songtradisjon.

Min hypotese går på at stemmer – stemmeklang og uttrykk – er merka med kulturelle spor som seier noko om den musikalske tradisjonen dei er i utveksling med. På ei side har eg allereie antyda at stemmeklangen og det songlege uttrykket til EB og SN vil spegle to ulike songlege kulturar og tradisjonar. Samstundes trur eg stemmene til EB og SN vil vise seg å overskride tradisjonane på ulike måtar. Dei kan altså på den andre sida seiast å ha tilført noko nytt til den songlege verda. Det er difor naturleg at spørsmålet om kor vidt stemmeuttrykka deira er individuelle uttrykk eller kulturen sitt avtrykk vil dukke opp. Med ein tanke om at det individuelle også kan vere forma av verda rundt, har eg følgjeleg valt å halde fokus på å undersøke korleis den musikalske kulturen har innverknad på deira stemmeklang og uttrykk. På mange måtar er det lettare å seie noko om dei musikalske referansane som knyter musikken til ein kultur. Gjennom å seie kva noko er, blir det lettare å seie kva det ikkje er. Såleis håpar eg at det som kan seiast å vere det meir individuelle i uttrykka deira, vil komme til syne gjennom denne tilnærminga. Ved å seie noko om det kulturelle, kan eg også seie noko om det individuelle.

## ***Analytisk og metodisk avgrensing***

Oppgåva si problemstilling inneber, som det ovanfor er peika på, ein kulturell kompleksitet i forhold til etnisitet og kjønn. Som dømet med Sam Brown viste, les vi som lyttarar nærast automatisk ulike 'dialektar', og med det ulike tydingar ut av eit songleg uttrykk.

Stemmeuttrykket og stemmeklangen får oss til å gjere ein del antakingar om personen bak stemma, sjølv når vi ikkje veit kven det er som syng. Vi gjer oss til dømes førestellingar om

kjønn, alder og etnisk tilhøyning, og på bakgrunn av dette gjer vi ei vurdering av uttrykket. Delar av denne kommunikasjonen går føre seg på det bevisste plan, men mykje skjer også meir ubevisst. Det er lett å gjere seg generaliserte forventningar om stemmeuttrykk, til dømes ut i frå etnisk bakgrunn. Å bruke termen 'afrikansk-amerikansk' kan innebere ei slik generalisering, som fort kan medføre implikasjonar eg kan miste kontroll over. Korleis skulle eg til dømes presentere den afrikansk-amerikanske bakgrunnen til EB utan å implisitt seie at ho er meir etnisk enn meg, og i denne samanheng SN også?

Når ein skal teoretisere identitet i populærmusikken er det heilt umogeleg å sjå bort frå spørsmål knytt til etnisitet, og i denne oppgåva spelar det ei stor rolle frå alle perspektiv at EB er av afrikansk-amerikansk opphav. Samtidig er det få tema som skaper slik kontrovers som dette (Hawkins 2002: 168). Ifølgje David Brackett dreier kritikken seg først og fremst om at ein kan bli skulda for å drive med biologisk essensialisme, eller at ein ved å konstruere ideen om afrikansk-amerikansk musikk skapar ei romantisk førestelling om 'autentisitet' (Brackett 2000: 109). På den andre sida kan ein bli for politisk korrekt. Ved å snakke 'for' dei svarte vert ein historisk ubalanse reproduisert. Det er også lett å oversjå kva musikken betyr og har betydd for den afrikansk-amerikanske befolkninga. For Brackett finst det ikkje noko enkel løysing på dette problemet (ibid.: xiii). Dette gjer det ikkje enklare for meg å trå rett i desse spørsmåla.

For å prøve å gi ei forklaring på korleis eg stiller meg til eit konsept om afrikansk-amerikansk musikk, vil eg lene meg til Philip Tagg.<sup>2</sup> Han hevdar at det ikkje er nokon essensielle kvalitetar i svart musikk, men at det heller er snakk om *stilistiske* særpreg eller kjenneteikn ein kan finne i musikken til folk som høyrer til bestemte sosiale grupper (Hawkins 2002: 170). Slik eg vil bruke omgrepa om afrikansk-amerikansk songtradisjon, afrikansk-amerikansk populærmusikk og afrikansk-amerikanske stilartar, er det nettopp for å prøve å beskrive kjenneteikna ved ein musikalsk stil eller tradisjon, meir enn at det er avhengig av eit etnisk opphav. Når eg likevel vil omtale den afrikansk-amerikanske bakgrunnen til EB, er det for å sette fokus på den sosiokulturelle konteksten som følgjer med det å vere ein del av ein etnisk minoritet. Likeins er SN sin etnisk svenske bakgrunn viktig for korleis ho plasserer seg i ein kulturell kontekst.

Diskursane kring etnisitet, og likeins kjønn, utgjer kvar for seg store fagfelt som gjer at eg må føreta nokre avgrensingar i ei oppgåve som dreier seg mykje om dei songtekniske sidene ved

---

<sup>2</sup> Henta frå Hawkins 2002.

stemmeuttrykk. Samtidig vil det vere umogeleg å oversjå desse faktorane i den kulturelle ramma som EB og SN står i. Difor vil eg trekke inn ulike problemstillingar ved desse posisjonane der eg synest det er relevant for teksten, utan å gå for djupt inn i dei store diskusjonane rundt desse felte. Når det er sagt er det ikkje til å komme bort i frå at eg har valt to kvinner som døme fordi eg sjølv er kvinne og identifiserer meg med deira stemmer. Det er også vanskeleg å sjå bort ifrå korleis det at dei er kvinner har påverka deira rom for kreativitet. Dette skal eg difor komme litt inn på i slutten av oppgåva.

Oppgåva har på mange måtar tre aspekt. Det første er den musikalske kulturen og tradisjonen, den kulturelle ramma, som kan seiast å påverke det musikalske uttrykket til EB og SN. Det andre er korleis denne kulturelle ramma kjem til uttrykk gjennom musikken og det songlege uttrykket deira. Det tredje er korleis eg som lyttar les denne kulturelle ramma og dei musikalske uttrykka deira, og korleis den kulturelle ramma som har forma meg påverkar denne lesinga. Det er viktig å merke seg at kontekst, eller ramme som eg også brukar, ikkje er noko gitt, men noko som blir produsert. Det som tilhøyrer denne konteksten blir bestemt av fortolkande strategiar. Konteksten er difor ikkje er eit element i seg sjølv (Hawkins 2002: 92).<sup>3</sup> For å kaste lys over problemstillinga på best mogeleg måte, har eg kopla hypotesen opp mot ulike innfallsvinklar som kan seie noko om kva som er med og produsere konteksten. Oppgåva har difor fått eit tverrfagleg snitt.

Det første aspektet, den musikalske kulturen som EB og SN er omgitt av, er ikkje ein eintydig faktor, men ei rekke faktorar i kompliserte samanhengar. Musikalske prosessar føregår gjerne innan bestemte stader og rom, men desse prosessane kan vere forma av både spesifikke musikalske praksisar og av politiske og økonomiske omstende (Whiteley, Bennett og Hawkins 2004:1-2). I eit forsøk på å skissere nokre tendensar i det musikalske kulturelle landskapet som EB og SN beveger seg innanfor, har eg prøvd å finne ulike innfallsvinklar som kan gi ein peikepinn på noko av den tematikken det kulturelle landskapet kan by på. Populærmusikkfeltet, som denne oppgåva held seg innanfor, er eit tverrfagleg felt som har ei generell merksemd på at vår lytting, tolking og utøving av musikk ikkje kan lausrivast frå den kulturelle og sosiale ramma vi er i. Det meste av litteraturen innan dette feltet kjem av den grunn inn på kulturelle spørsmål på ein eller annan måte. I denne oppgåva har eg forsøkt å trekke ut det av sosiokulturelle teoriar, og til dels også teoriar som undersøker den geografiske innverknaden på den musikalske kulturen, som kan seie noko spesifikt om den kulturelle

---

<sup>3</sup> Hawkins brukar her Culler si forklaring av kontekst.

musikalske ramma som omgir musikken til EB og SN. Vidare dreier prosjektet seg om å plassere stemma inn i denne kulturelle konteksten. I eit forsøk på å kople kulturell kontekst og stemme, har eg difor leita etter teoriar som seier noko om korleis ein kan sjå stemma som eit avtrykk av dei sosiokulturelle omgjevnadene.

Ut av den sosiokulturelle ramma knytt til stemme, ynskjer eg så å seie noko spesifikt om dei tekniske detaljane i stemmeklangen til EB og SN, og korleis desse kan ha blitt forma med bakgrunn i ulike songlege kulturar og tradisjonar. Med utgangspunkt i korleis stemmeklang blir tematisert i Cathrine Sadolin si bok *Komplet Sangteknik* (2000), vil problemstillinga bli belyst ved ei nærare lesing av to utvalte låtar og ei samanliknande drøfting av stemmeuttrykka til EB og SN. Dette inneber også ein nærare presentasjon av forskingsresultata til Sadolin, som i *Komplet Sangteknik* er ein konkret stemmeteknisk metodikk.

Først og fremst er eg altså interessert i stemmeklang og stemmeuttrykk, men det vil ikkje vere mogeleg å sjå bort ifrå korleis stemma heng saman med heile det musikalske uttrykket.

Saman med stemmeklang og frasering, er også element som instrumentering og produsering viktig for vår vurdering av eit musikalsk uttrykk. Dei tekniske detaljane i stemma vil difor bli kopla opp mot parameterane som til dømes rytmiske mønstre, programmering, harmonikk og melodikk, instrumentasjon, forhold mellom instrumentering og vokal, songtekst, sound<sup>4</sup> og produsering. Min musikkanalytiske modell vil bygge på tekstuell analyse sidan han kan seie noko om både dei musikalske prosessane som føregår, og kva desse prosessane har å seie for mi lesing av dei kontekstuelle faktorane og kva funksjon desse låtane har. Som ein del av min analytiske modell, vil eg kalle den staden der musikken til EB og SN føregår ved avspelinga av musikken frå cd, for lydrommet. Ved å kalle det *lydrommet*, blir vår forståing av musikken tredimensjonal, på engelsk 'sound-box'. Det var Allan Moore som introduserte dette omgrepet, som fangar opp "the textural location of this complex gestural totality" (Middleton 2000b:107), eller 'staden' der stilistiske og tekniske kodar blandar seg med den komposisjonelle designen (Hawkins 2002:10). Ved å gå frå det todimensjonale (lydbildet) til det tredimensjonale (lydrommet), blir det lettare å seie noko om produseringa, som kanskje er særdeles viktig i forhold til lesinga av stemmeklangen.

I samband med det andre aspektet, den kulturelle ramma som musikken til EB og SN speglar, kan eg først og fremst berre seie noko om mi oppfatning av korleis EB og SN plasserer seg i

---

<sup>4</sup> Engelske ord og nemningar vil bli brukt på musikalske parametere og omgrep. Dei fleste trur eg er ganske innarbeida i det norske populærmusikalske språket. Andre døme på slike ord er groove og swing.

forhold til kultur og tradisjon. Likevel er eg opptatt av dei tankane og visjonane dei sjølv har for musikken sin, ei nyfiken haldning som har særleg utgangspunkt i min eigen estetiske praksis. I den grad det er mogeleg, ynskjer eg å undersøke kor vidt dei sjølv er seg bevisste kva musikken deira formidlar om til dømes kulturell tilknyting, og i kor stor grad uttrykka deira og stemmeklangen er eit resultat av bevisste estetiske musikalske val. Med det som utgangspunkt, kjem eg til å undersøke biografisk materiale henta frå musikken deira, platecovera og internett (då eg ikkje har funne noko skrive om dei som er tilgjengeleg i bokform). I teoridelen kjem eg difor til å komme nærare inn på vårt forhold til artistar sine biografiske forteljingar. I samband med det vil det også handle om autentisitet, og korleis vi kan stille oss til dei intensjonane populærmusikalske artistar har med sine estetiske prosjekt.

I tillegg til å sjå på dei biografiske historiene til EB og SN, vil eg føreta eit kort blikk på deira visuelle framstilling på covera.<sup>5</sup> Av di eg ikkje kjem til å legge vekt på teoriar kring visuell representasjon, vert dette meir ei skildring enn ein diskusjon. Hovudsaka for drøftinga av problemstillinga i oppgåva, er songuttrykka og deira musikalske ramme. Den visuelle presentasjonen vil difor knytte seg til korleis dette kan representere deira kulturelle tilknyting, og kva det seier om deira generelle artistiske presentasjon, knytt til deira intensjonar og truverde.

Når det gjeld det tredje aspektet, korleis eg som lyttar les musikken ut i frå mi eiga kulturelle ramme, er ein av vanskane i ei analyse å avgjere kva for element som utgjer skilnaden – kva som gir meining. Allan F. Moore peikar på at det til sjuande og sist er den opplevinga vi har av musikken som er gjenstand for den tolkinga vi gjer, og føreslår difor at ein bør stille seg følgjande spørsmål i samband med ei analyse: ”Why did the music sound like it did?” (Moore 2003: 6). Sjølv om dette kan verke som eit enkelt spørsmål, opnar det opp for å spørje langt meir detaljerte spørsmål, som til dømes ’korleis lét det?’, eller ’for kven lét det slik?’, og kanskje til og med ’kvifor betyr det noko?’ (ibid.). Slik vert fokus retta mot lyttaren, og eigenrefleksjon og medvit rundt eigen posisjon er difor viktig. Det er ganske sannsynleg at eg som songar sjølv kjem til å identifisere meg med EB og SN like mykje på bakgrunn av dette, som at eg er ein som lyttar aktivt til musikken deira. Det førstnemnte kallar Moore ”the performers’ view”, og det siste ”the active listener”. Mitt svar på spørsmålet ’for kven lét det slik?’ vil då vere at eg inntek ei rolle som er noko mellom desse to posisjonane. Elles inneheld spørsmålet ’kvifor lét musikken slik den gjer?’ eigentleg alle dei dimensjonane eg ynskjer å få

---

<sup>5</sup> Hovudsakleg av plasshensyn, men også litt i forhold til relevans, har eg valt å sjå heilt bort i frå deira framstilling gjennom musikkvideoar i denne oppgåva.

svar på i denne oppgåva. Spørsmål om både korleis det lét, korleis og kvifor det kan låte slik, og kva det betyr at det lét slik.

Robert Walser peikar på at musikk overgår språket når det gjeld å gjere seg forstått. Likevel kan det som er ukjente musikalske system, framstå utan system i det heile, eller som forvridde versjonar av det systemet vi kjenner til. Dette er grunnen til at musikk kan føre til både forståing og misforståing på tvers av kulturelle grenser (Walser 2003: 23). Ei fare er difor at ein kan mistolke kodar i den musikken ein høyrer (sjølv om dette også er ei slags tolking). Eit anna aspekt er at eg i analysen nødvendigvis kjem til å redusere musikken til EB og SN til bestandddelar som gjer det lettare for meg å trekke konklusjonar som har med stemmebruken deira å gjere. Difor er det viktig å understreke at dette berre er *ein* måte å lese musikken deira på.<sup>6</sup>

Når det gjeld oppgåva si oppbygging vil del 1 ta føre seg den overordna sosiokulturelle ramma som ein kan plassere EB og SN sin musikk og stemme inn i, samt ein diskusjon kring autentisitet, intensjonar og fortolking. Del 2 vil vere ei presentasjon av EB og SN sine biografiske forteljingar, og ei lesing av deira songlege og musikalske uttrykk. Dei kulturelle spora i uttrykka til EB og SN vil også bli nærare drøfta. I samband med lesinga av stemma vil den stemmetekniske metoden til Sadolin bli presentert. I del 3 vil eg sjå nærare på EB og SN sine eigne utsegn om estetiske intensjonar og kulturell tilknyting. Det vil også bli gjort nokre drøftingar kring estetiske val knytta til stemme og kjønn. Før vi går vidare til del 1, vil eg gå litt djupare inn i den musikkanalytiske forankringa som oppgåva har.

## ***Musikkanalytisk forankring***

Mitt musikalske fundament er ei blanding av populærmusikk og vestleg klassisk kunstmusikk, med vekt på populærmusikk. Gjennom songundervisning har eg fått prøvd meg på klassisk kunstmusikk, men mi eiga songlege utforsking har stort sett dreidd seg om musikk frå ulike populærmusikksjangrar. Det eg har lært av songteknikk gjennom undervisning har vore tufta på tekniske prinsipp frå den klassiske vestlege kunstmusikken, anten eg har sunge klassisk musikk eller ikkje. Dette fordi dei einaste godt grunngjevne tekniske øvingane ein har hatt å bruke til no har stamma frå denne tradisjonen. Med nyerverva kjennskap til Sadolin sin songmetode, har eg fått ein teknisk reiskap å jobbe med som dekkar alle dei stilartane eg måtte ynskje å jobbe med. Gjennom mitt daglege verke som songpedagog, har eg opparbeida

---

<sup>6</sup> Sjå Walser 2003: 25.

ein kompetanse i det å lytte til og beskrive andre sine stemmer, noko eg gjer bruk av i denne oppgåva. Men det er verdt å merke seg at dette er ein praktisk pedagogisk måte å jobbe med stemma på, og at den skildringa eg skal gjere av EB og SN rommar så mange andre aspekt av kulturell art i tillegg. På same tid kjenner eg at det praktiske forholdet eg har til musikk og utøving av faget, grip sterkt inn når eg skal skrive ei oppgåve som dette.

Kor mykje vekt ein skal legge på sjølv musikken, og kva som skal analyserast, er ein debatt som stadig går innan populærmusikkforskinga. Musikkvitenskapelege undersøkingar har tradisjonelt hatt fokus på det musikalske verket, anten i klingande eller notert form, medan populærmusikkforskinga har vakse fram som eit tverrfagleg felt der det å sjå på dei musikalske parameterane sin påverknad på lyttarar og samfunn, ofte er vel så vanleg å sjå på som sjølv musikken. Forskarar innan sosiologi, antropologi og kulturelle studiar var blant dei første som tok på alvor populærmusikken og den innverknaden han har på ulike prosessar og grupper i samfunnet, og heile populærmusikkfeltet har difor i stor grad blitt farga av sosiologiske og kulturteoretiske tilnærmingar til faget. Mange av debattane om metode og verdi innan faget har sitt utspring i denne mangfaldige bakgrunnen<sup>7</sup> (Walser 2003: 17). Blant anna har mykje av denne forskinga blitt kritisert av musikkvitarar for å fokusere for lite på sjølv musikken. Noko av problemet har vore å finne ein metode for analyse som kan gi den riktige balansegangen mellom det å sjå på det reint musikalske og det å sjå på musikken sin påverknad på menneske og samfunn. Ein veikskap ved eit forskingsfelt er at ein analyse må baserast på, og frambringe, felles teoretiske paradigme for å skape ei felles forståing. Vestleg populærmusikk er eit av dei områda som har mangla ei slik felles plattform (Moore 2003: 8-9). Samstundes er det mangfaldet i dei ulike måtane å lese populærmusikken på som gir feltet vitalitet (ibid.: 10). Mykje av problematikken ved analyse av populærmusikk har vore knytt til forholdet til forskinga på den vestlege kunstmusikken, der mange har følt at ein har måtta nytte seg av allereie velprøvde og godtekne metodar, som til dømes formalistisk analyse, for å få godkjent arbeidet innan populærmusikkfeltet. Form, harmonikk og melodikk har vore sentrale element i slik analyse, men populærmusikkforskarar har hatt som innvending at det ofte er heilt andre parameter som er viktige innanfor andre musikksgangrar. Dessutan har denne analyseforma i stor grad oversett emosjonelle aspekt, og det mogelege i at det finst ulike måtar å lytte og tolke musikken på (Middleton 2000a: 4). Sjølv om det enno er ulike måtar å angripe ein analyse på innan populærmusikkfeltet, har ein gått bort i frå analyse for

---

<sup>7</sup> For vidare innføring i dei ulike fagdisiplinane som har influert populærmusikkfeltet sjå Moore 2003: 1-10 og Walser 2003: 17-18.



analysen si skuld. Analysen prøver alltid å svare på eit større spørsmål (Moore 2003: 9). Walser meiner at vi ikkje bør forplikte oss på å overhalde eit sett med metodar, men på å undersøke musikk som noko folk gjer, som dei er sett i stand til å gjere gjennom eit sett med konvensjonar og mogelegheiter som vi kallar kultur (Walser 2003: 38). I denne oppgåva ser eg på korleis kulturen som omgir EB og SN har påverka dei gjennom å analysere og tolke musikken deira og den stemmelyden dei produserer.

Ein kan i dag altså vere einig om at den musikalske meininga ikkje kan lausrivast frå dei diskursive, sosiale og institusjonelle rammene som omgir ho. Det handlar om å forstå musikken i sin kontekst (Hawkins 2002: 8). Ved hjelp av blant anna feministisk forskning på populærmusikk har ein sett fokus på at det er ei mengde meiningar som er tilgjengeleg i poplåtar, og at ein difor må sjå nærare på dei ideologiske interessene som ligg bak den fortolkinga som har blitt den dominante. Ein treng altså å grave fram den diskursive arkitekturen (Middleton 2000a: 12). Philip Tagg har peika på at ei analyse kan vere basis for ei forståing for *kva* som vert kommunisert, og *korleis*. Slik blir det å tolke populærmusikk også ei tverrfagleg oppgåve (Hawkins 2002: 3).

Innan nyare musikkvitskap har ein difor utvikla ein metode som ein kallar tekstuell analyse. Ein har bytta ut analyseomgrepet med 'lesing',<sup>8</sup> for å prøve å fange opp at ein rører seg mellom det å ha fokus på strukturane i musikken, og å sjå på den vidare konteksten som musikken er i (Hawkins 2002: 2). Dette er gjort fordi ein meiner at omgrepet *analyse* gir assosiasjonar til formalistiske strukturanalysar, som ikkje opnar tilstrekkeleg for diskusjonar omkring kva det analyserte materialet betyr. For å forstå spenninga som sameksisterer mellom tekst og kontekst, meiner Stan Hawkins at ein viktig dimensjon ligg i å forstå rolla til sjølve dei musikalske prosessane (ibid.: 7). Teksten vil altså vere "(...) an entity of motion determined by the variables of sonic structure that link it together" (ibid.).

Denne idéen om teksten er knytt til semiotist Mikhail Bakhtin sitt arbeid (Middleton 2000a: 13; Brackett 2000: 17; Hawkins 2002: 23-25). Han føreslår å ta til vurdering eit mangfald av stemmer i 'teksten'. All meningsproduksjon verkar gjennom dialog på mange plan: innan til dømes tekstur og struktur i låten (den individuelle musikalske hendinga); mellom opphavsperson og mottakar; mellom låten som tekst, stilen han har og popsjangeren; med andre tekstar, stilar og sjangrar; mellom diskursar; mellom fortolkingar; og med andre

---

<sup>8</sup> På engelsk *reading*.

involverte sosiale aktørar. Dialogen i grensa mellom teksten og konteksten er altså eit sentralt tema, det vil seie at meningsproduksjonen verkar gjennom dialog (Middleton 2000a: 13).

Ein har gjort ulike forsøk på å finne dei parameterane som er relevante i lesing av ei poplåt. Det er dessutan viktig å vere merksam på at ulike parameterar kan vere relevante for ulike låtar. I ei låt kan det vere groovet som er viktig for vår tolking, i ei anna kan det vere det harmoniske, i den tredje kan det vere vokalen si timbre. Andre relevante parameterar i sjølve musikken kan til dømes vere volum, eit gitar-riff, songaren si rytmiske fraserings eller kanskje ikkje minst produksjonsteknikk. Philip Tagg har skissert opp ein hermeneutisk-semiologisk metode med ei sjekkliste over parameterar ein kan sjå på i samband med transkripsjon: (1) tidsaspekt, (2) melodiske aspekt, (3) orkestrasjonsaspekt, (4) tonalitetsaspekt og tekstur, (5) dynamiske aspekt, (6) akustiske aspekt og (7) elektromusikalske og mekaniske aspekt (for nærare utgreiing sjå Tagg 2000:82). Dette er ikkje ei liste ein må følgje til punkt og prikke, men den kan i følgje Tagg vere ei god rettesnor og ei hjelp for å ikkje oversjå viktige parameterar (ibid.:83). Sheila Whiteley har i introduksjonen til si bok *Sexing the groove* (1997) eit litt anna utgangspunkt. Ho peikar på at det er gjennom å identifisere det spesifikke i kvar musikken oppstår og blir konsumert at ein får forståing av musikken. Ho ser det difor som viktig å sjå på forholdet mellom musikken som lyd, ord og det visuelle, anten som live-framsyning eller gjennom musikkvideo, og korleis dette produserer ulike kjensler (Whiteley 1997: xiv). Likevel meiner Whiteley også at sjølve musikken i alt for stor grad har blitt oversett innan populærmusikkforskinga, ikkje minst i forhold til å sjå på sjanger og stil og deira forhold til konvensjonar rundt det å opptre. Ein har studert mykje på orda og på 'beat', men sett lite på parametera som melodi, harmonikk, timbre og den tekstuelle heilskapen (ibid.:xv). Men det viktige er å ikkje berre å sjå på transkripsjonar eller isolerte semiotiske analyser, men korleis dei musikalske diskursane heng saman med orda, framsyning, kjønnsidentitet og konsum (ibid.:xvi).

Det er viktig å vere klar over at ei analyse er ein subjektiv kunnskap. Det er tolkinga til den som har analysert, og difor ei tolking blant mange. På denne måten står ikkje ei analyse for ei sanning i musikken, og fortolkinga fungerer berre som ein dialog (Middleton 2000a: 12-13). Å tydeleggjere dei musikalske kodane og strukturane som er i bruk, kan i denne samanhengen vere ein måte å angripe teksten på. Korleis ein tolkar kodane er basis for heile vår musikalske forståing, og utan konsept om kode er det ingen samanheng. Kodane seier noko om både korleis ein intern struktur i eit system er organisert, og måten syntaksen ('uttrykket') er kopla

til det semantiske systemet ('innhaldet'), seier Middleton i *Studying Popular Music* (1990: 172-173). Sidan vi berre kan gjere vår eiga subjektive tolking, er også spørsmålet om lyttekompetanse sentralt, for deltakarar responderer og brukar koder på ulike måtar. Det er difor ikkje minst viktig å sjå på vår eigen resepsjon og kva for forhold som formar våre preferansar til den aktuelle pop-teksten. Vi må også rette vår merksemd mot å finne dei kodane som faktisk betyr noko (ibid.). Middleton meiner vidare at den tolkinga ein gjer ofte er sentrert rundt bityding<sup>9</sup>: kjensler, assosiasjonar og idear som oppstår hos lyttarar. Men det er viktig å vere klar over at denne bitydinga bygger på strukturen og lydane i seg sjølv, bitydinga er altså sekundær. Middleton deler difor kodane inn i to nivå: kodane i form av strukturane og lydane (form og dei syntaktiske samanhengane) kallar han "primary signification" (ibid.: 220), medan han kallar kodane med sekundær meining (innhald og bityding) for "secondary signification" (ibid.: 232).<sup>10</sup>

Korleis meining alltid er til stades som eit direkte resultat av organisering av strukturar eller kodar, er difor først og fremst der fokus ligg i ei analyse av ei poplåt (Hawkins 2002:12). Kodane må altså settast i samanheng med sin kontekst, for musikalske kodar er til dømes influert av sosiale kodar. "...musical codes can only assume meaning through the cultural context of their location" (ibid.: 9). Hawkins gjer ei inndeling i to ulike typar kodar; dei stilistiske og dei tekniske. Fundert i ein sosiokulturell stad, kjem stilistiske kodar til uttrykk gjennom til dømes prestasjon,<sup>11</sup> sjanger og musikalske trendar. På denne måten kjem ein òg i kontakt med kategoriar som personleg språk, sub-kodar, dialektar og normer. Tekniske kodar er det mogeleg å identifisere gjennom etablerte musikk-teoretiske parameterar som er uttrykk for musikalske einingar og strukturar som til dømes pitch, melodi, rytme og akkordprogresjon. Desse tekniske kodane kan også utvidast til å gjelde komponentar som kjem til gjennom produksjonen, slik som til dømes miksing, studioeffektar og konfigurasjon av opptaket (ibid.:10).

Walser peikar på at ein treng å ta seriøst dei tekniske og interpretative aspekta som ein finn i utsegn til musikarar og andre som analyserer musikk, elles kan ein blant anna ende opp med å mystifisere musikken (Walser 2003: 21). Dette er viktige punkt. For korleis dei musikalske elementa og parameterane er sett saman, er ikkje likegyldig for korleis vi oppfattar ei musikalsk hending. Når eg til dømes skal analysere låta til EB, er eg som musikkvitar

---

<sup>9</sup> På engelsk *connotation*, mi omsetjing.

<sup>10</sup> Sjå også Brackett 2000: 9-11.

<sup>11</sup> På engelsk *performance*, mi omsetjing.

merksam på at slik melodien går og den musikalske innpakkinga melodien har, har mykje å seie for den tolkinga eg gjer av orda i låta. Den same dramatiske påverknaden for korleis eg vil tolke innhaldet i orda har også stemmeklangen, samt at den musikalske ramma som er kring stemma i stor grad påverkar korleis vi oppfattar ho. Denne fokuseringa på forholdet mellom ord, stemme og musikk – på det meir detaljerte i musikken, kan av og til mangle i vitskapelege undersøkingar av populærmusikk som legg mykje vekt på dei elementa som ligg utanom det musikalske. Ei anna side ved saka er at eg vil vere bevisst på kva for ei lesing eg gjer av dei musikalske elementa slik at eg ikkje bidreg til å tåkelegge innhaldet. I ei jakt på samanhengar står ein i fare for å legge meining i musikken som ikkje er der. På trass av at mi lesing av musikken til EB og SN ikkje kan vere så mykje anna enn ei subjektiv tolking, veit eg frå mi praktiske erfaring med musikk at ein som musikal ikkje alltid er seg bevisst den meininga dei estetiske vala ein tek kan kommunisere. Med dette meiner eg den kontekstuelle samanhengen utover dei musikalske vala. Som musikal sjølv har eg ofte fokusert på korleis dei musikalske elementa lét og fungerer i den musikalske samanhengen, og kva dette vil kommunisere av musikalsk meining. Den kulturelle og sosiale ramma for mitt estetiske verdisett og dei estiske vala eg tek ut i frå dette, har vore litt i bakgrunnen i medvitet. I denne oppgåva er det nettopp den sosiale og kulturelle ramma som har skapt det estetiske verdisettet til EB og SN eg er ute etter å avdekke. Å finne den rette balansegangen mellom musikken og den sosiokulturelle ramma er ei utfordring.

Ein kan altså ikkje seie noko om kva som har vore med og forma stemmeklangen og det songlege uttrykket til EB og SN utan å sjå på sjølve musikken deira, men ein kan heller ikkje seie noko om musikken deira utan å sjå nærare på den kulturelle og sosiale ramma dei er i. I den neste delen skal eg difor sjå nærare på den sosiokulturelle ramma EB og SN kan seiast å vere ein del av, og kva for tematikkar som gjer seg gjeldande innan denne sosiokulturelle konteksten. Først skal eg sjå på korleis stemma blir forma av den sosiokulturelle ramma, og korleis den er berar av sosiokulturelle avtrykk.

# 1: Kulturelle faktorar og stemma som sosiokulturelt avtrykk

I problemstillinga stilte eg spørsmålet om kva spor av musikalsk kultur og tradisjon vi kan finne i stemmeklangen og songleg uttrykk hos Erykah Badu (EB) og Stina Nordenstam (SN), og korleis kulturen og tradisjonen har vore med og forma deira uttrykksform. I denne delen vil vi skissere opp dei faktorane eg ser for å vere dei mest relevante i det kulturelle musikalske landskapet som eg ser EB og SN i forhold til. Dette vil så vere ramma for dei seinare drøftingane. Denne delen er inndelt i tre avsnitt. Det første handlar om danninga av våre stemmeuttrykk, og korleis stemma blir eit avtrykk av dei sosiokulturelle omgjevnadene. Det handlar også om korleis vi les stemmer, og korleis dette ytterlegare er avhengig av den kulturelle konteksten ein står i. I det andre avsnittet vil vi komme inn på den kulturelle interaksjonen som føregår mellom artistar og lyttarar, der vi ser nærare på spørsmål omkring biografiske forteljingar, autentisitet og intensjonar, og vår fortolking knytt til desse spørsmåla. Det tredje avsnittet handlar om det kulturelle musikalske landskapet som set ramma for dei ulike musikalske tradisjonane EB og SN tilhøyrer.

## ***Stemma i sosiokulturell kontekst***

Om ein skal seie noko om kva stemma vår er, så er den eit uttrykk forma av kroppen vår, fordi stemmelyden akustisk sett blir forma av kroppen sine holrom. Samstundes blir også stemmelyden forma av det rommet utanfor kroppen som det lyder i. Ansa Lønstrup skriv at på den måten er stemma eit direkte sanseleg medium for utveksling mellom menneske og rom eller menneske og verda (Lønstrup 2004:14). Ein kan utvide dette med å seie at ein kan høyre stemma som medium for alle dei romma ho som ein del av kroppen har vore i utveksling med, både av tidsleg, geografisk, sosial og historisk art (ibid.: 18). For nokon er stemma den staden eller det rommet der det sanne, det autentiske eller det ekte hos eit menneske er å høyre. Men som Lønstrup peikar på har mennesket til dels mange ulike stemmer og mange ulike romlege kontekstar for dei (ibid.: 14). Det at stemma er usynleg stiller store krav til den lyttande sansen vår. Vi må difor lære oss å høyre kor samansette stemmer er, og kva som er den romlege konteksten deira. Vi kan ikkje sjå eller lese ei stemme, berre høyre og sanse. Det er det som gjer det vanskeleg å seie noko om ho.

Stemma vår er like mykje forma av dei psykososiale og kulturelle omgjevnadene, som den er av dei biologiske og genetiske føresetnadane. Måten ein syng på er ei koda destillering av eit kompleks av kulturelle faktorar (Middleton 1990: 148). Det vil seie at kjønnsmessige,

biologiske og fysiologiske faktorar, samt påverknad frå foreldre, søsken, venner, idol og kulturen generelt heng saman i eit komplekst samspel som avteiknar seg i stemmeuttrykket (Lønstrup 2004: 42). Om forholdet mellom subjekt og stemme seier Lønstrup: ”De mange stemmer, jeg er, indbefatter såvel min mors som min fars, min søsters og min (ikke syngende) brors, mine sanglæreres, mine idolars, mine veninders osv.” (ibid.: 35).<sup>12</sup>

Når det gjeld korleis vi oppfattar stemmeuttrykk er dette også kulturelt betinga. ”’Natural’ voices, masculine and feminine, are defined culturally and must be understood structurally, as sounds heard against other sounds” seier Simon Frith i si bok *Performing Rites* (1996a: 194). Gjennom songar gir stemma meining til to lag samtidig, både ord og musikk, og for å få eit betre grep om dei ulike tydingane stemma kan ha seier Frith at vi kan nærme oss stemma på fire ulike metaforiske nivå: som instrument; som kropp; som person; og som rolle eller karakter (ibid.: 187). Når det gjeld det første nivået, stemma som instrument, kan stemma, sidan ho har ein bestemt lyd, skildrast i musikalske termar slik som alle andre instrument. Men stemma er ikkje berre lyd. I det minste indikerer ho også kjønn, og dermed relasjonar mellom kjønn. Vidare peikar Frith på at stemma gjennom ulike songlege stilartar, og ulike roller songarar har (som til dømes frontfigur eller korist), kan indikere rase eller etnisitet. Stemma kan også gjennom ulike stilartar uttrykke seksualitet. Frith trekker dessutan parallellar mellom seksualitet og mikrofonbruk, sidan mikrofonen gjer det mogeleg å høyre folk synge på måtar som vanlegvis inneber intimitet. Han legg også vekt på mikrofonen som eit eige instrument i forlenging av stemma, og den måten mikrofonen gir stemma plass i musikken på, sidan mikrofonen gjer det mogeleg for stemma å dominere arrangementa og dei andre instrumenta. I forhold til mikrofonen som ein viktig del av uttrykket peikar Lønstrup på at vi må ta omsyn til at dei fleste stemmene vi høyrer i dag er forsterka av mikrofon og gjerne også omarbeidd på andre måtar. Dette gjer at stemmene ikkje lenger representerer korkje det utanforliggende rommet eller kroppen sitt rom, men eit virtuelt og fiktivt rom, meiner ho (Lønstrup 2004:16). Ein bestemt vokal setting<sup>13</sup> som er skapt gjennom produksjon, vekker likevel ulike bitydingar i lyttaren, peikar Serge Lacasse på i si doktoravhandling *’Listen to my voice’* (Lacasse 2000: 164). Stemma representert i ein spesifikk setting, ser også ut til å vekke heilt spesifikke bitydingar. Desse bitydingane er i ulik grad avhengig både av stemma sjølv og

---

<sup>12</sup> Her kan eg vise til til dømes Bronfenbrenner sin økologiske miljømodell, som syner korleis dei ulike sosiale kontekstane eit menneske er i relasjon med (personlege relasjonar, heim, skule, nærmiljø, stat, media og den grunnleggande tru og haldningar som finst i samfunnet) er med å danne individet sin identitet gjennom interaksjon med desse ulike kontekstane (sjå blant anna Skarpenland 2003: 18-21 og Lamont 2002: 41-43).

<sup>13</sup> På engelsk *vocal setting*, mi omsetjing.

settinga (ibid.). Ei slik setting kan verke samstundes gjennom tre aspekt av lyd: rom, klangfarge og tid (ibid.: 168).<sup>14</sup>

It is therefore not surprising that recordists spend quite a long time in choosing appropriate vocal staging effects depending on the song: even though the effect is subtle, it becomes a particular element, among others, in the construction of a specific atmosphere or musical context corresponding to the musical style the recording belongs to. (ibid.: 172)

Det blir difor viktig, like viktig som å sjå på sjølve stemma, å ta omsyn til det fiktive rommet som stemma utfaldar seg i når ein skal gjere ei vurdering av eit innspela stemmeuttrykk, slik vi skal gjere i denne oppgåva.

I det andre nivået, stemma som kropp, snakkar Frith om at det spesielle med stemma er at instrumentet er kroppen sin lyd. Difor har ein ikkje eit forhold mellom kroppen og noko anna, som er tilfelle for andre instrument (Frith 1996a: 191). I tilknytning til dette viser Frith til Roland Barthes og hans essay om "the grain of the voice", der Barthes i følgje Frith argumenterer for at "different timbral qualities have differential bodily implications" (ibid.). Barthes sine teoriar kring det å høyre kroppen i stemma har blitt eit viktig referansepunkt for mange som skriv om stemma og stemmeuttrykk. Barthes sitt utgangspunkt er å freiste å finne ein måte å skildre det i musikken, med utgangspunkt i song, som kommuniserer direkte til sanseapparatet, utanfor språket. Han meiner at stemma ikkje er personleg eller knytt til songaren sin personlegdom, men at stemma likevel er individuell sidan ho kjem frå ein separat kropp. "The voice is not personal: it expresses nothing of the cantor,<sup>15</sup> of his soul; it is not original (...), and at the same time it is individual: it has us hear a body which has no civil identity, no 'personality', but which is nevertheless a separate body" (Barthes 1977: 182). Med utgangspunkt i Julia Kristeva sine begrep om "pheno-text" og "geno-text" som han omskriv til "pheno-song" og "geno-song", hevdar Barthes at nokre stemmer har "grain"<sup>16</sup> og andre ikkje, og at han ved å relatere sin eigen kropp til kroppen i stemma kan føreta ei evaluering som er på sida av den eksisterande kulturen.

If I perceive the 'grain' in a piece of music and accord this 'grain' a theoretical value (...), I inevitably set up a new scheme of evaluation which will certainly be individual – I am determined to listen to my relation with the body of the man or woman singing or playing and that relation is erotic – but in no way 'subjective' (...). The evaluation will be made outside of any law, outplaying not only the law of culture but equally that of anticulture, developing beyond the subject all the value hidden behind 'I like' or 'I don't like'. (ibid.: 188)

---

<sup>14</sup> På engelsk *space*, *timbre* og *time*, mi omsetjing.

<sup>15</sup> Han referer her til ein russisk bass-songar.

<sup>16</sup> "Grain" er det han kallar "the materiality of the body speaking its mother tongue" (Barthes 1977: 182).

Målet med dette er, etter som eg forstår, at ein gjennom å erotisere lyttinga ved å relatere sin eigen kropp til den kroppen ein høyrer i stemma, kan gjere vurderingar av stemmeuttrykk som ikkje lenger er subjektive. Under arbeidet med dette materialet har eg likevel stilt spørsmål ved om det ikkje lett blir ei subjektiv vurdering kva ”grain” er.

Når det gjeld det reint visuelle forholdet mellom stemme og kropp, meiner Frith at vi naturleg knyter stemma til ein kropp, og at vi i det vi knyter stemma til ein kropp også knyter kroppen til seksualitet og kjønn, og ei rekke andre sosiale kjenneteikn som alder, rase, etnisitet og klasse, ” – everything that is necessary to put together a person to go with a voice” (Frith 1996a: 196). Lønstrup meiner det er ein del av vårt artshistoriske urinstinkt, vår sensoriske overlevingsstrategi, å identifisere og gjenkjenne kjelda til stemma (Lønstrup 2004: 66). I den prosessen er det ingen tvil om at vi tildeler stemma kropp og førestiller oss den fysiske lydproduksjonen og det som måtte kjenneteikne han. Frith meiner at dette har like mykje å gjere med korleis vi kodar stemma i forhold til tradisjon, som det har med det ’naturlege’ uttrykket å gjere.

And the point to stress here is that when it comes to the singing voice *all* such readings have as much to do with conventional as ”natural” expression, with the ways in which, in particular genres, singing voices are coded not just as female, but also as young, black, middle class, and so forth (Frith 1996a: 196).

Dette at vi tilsynelatande har ein konvensjon for korleis ulike stemmer ’ser ut’ knyttar så Frith til det tredje nivået, det å høyre stemma som person: ”What is the relationship of someone’s vocal sound and their being?” (ibid.: 197). Stemma er ein viktig gjenkjenningssfaktor, men den er også viktig for den måten vi vurderer og responderer på folk vi ikkje kjenner. Her kjem Frith inn på eit område som eg så vidt nemnde i samanheng med Lønstrup tidlegare:<sup>17</sup> vi endrar stemma vår etter omstenda. Difor er stemma, uavhengig av om vi ser ho som eit uttrykk for nokon sin identitet eller ikkje, i alle fall eit uttrykk for korleis vi endrar identitet i ulike samanhengar. Ein viktig funksjon vi bruker stemma til er å bestemme kor vidt ein person er oppriktig, ærleg og ekte. Dette kan ein knytte til kor vidt ein ser eit songuttrykk for å vere oppriktig eller ikkje, og det kan variere frå lyttar til lyttar om ein synest at den same songaren lyder ekte. Lønstrup knyter dette igjen tilbake til det å høyre kroppen i stemma, og hevdar at om eit menneske syng sant avheng av om ein kan høyre kroppen i stemma, sidan stemma viser til sin eigen kropp. Men er det i så fall heile kroppen til den syngande, delar av han, eller ein heilt annan kropp vi høyrer, spør Lønstrup seg (Lønstrup 2004: 31). Dette

---

<sup>17</sup> Jfr. s. 15.



spørsmålet om kva som er ekte leier Frith over til hans siste nivå, stemma som rolle eller karakter. Det vi tek for gitt, meiner Frith, er at poplåtar involverer fleire lag som er mogeleg å tolke. Difor blir det nærast umogeleg å frigjere vokal realisme på den eine sida, frå vokal ironi på den andre (Frith 1996a: 199). I det følgjande skal eg difor sjå nærare på kva som er med på å avgjere om vi les artistar som ekte og autentiske eller ikkje. Det skal også handle om korleis vi les stemma som eit uttrykk for den biografiske historia til popartisten, samt artistar sine intensjonar og korleis vi er i stand til å oppfatte desse.

## ***Kulturell fortolking av popartisten sitt estetiske prosjekt***

Som eg nemnde innleiingsvis, er eg oppteken av dei tankane og visjonane EB og SN har med musikken sin. Men korleis skal, eller kan, eg vurdere den estetiske prosessen deira? Og korleis kan ein sjå dette i lys av dei biografiske forteljingane deira? Innan musikkindustrien er opphavsrolla<sup>18</sup> normalt ein lite problematisert posisjon. Opphavsrolla er derimot eit konsept ein sår tvil om innan kulturell teori (Mayhew 2004: 152). Denne delen skal difor handle om ulike innstillingar til denne rolla og korleis ein kan tolke EB og SN sine estetiske prosjekt, sett frå kulturellteoretiske perspektiv knytt til biografiske forteljingar, autentisitet og intensjonar.

## **Forteljingar og fortolkingar**

Ein premiss for mi lesing av låtane til EB og SN er kor vidt eg ser låtane for å vere eit uttrykk for personane EB og SN eller ikkje. Ein grunn for å sette dei biografiske forteljingane i samanheng med musikken kan vere at eg veit dei har skrive tekst og melodi sjølv. Kva er det som gjer at ein gjerne set låtar i samanheng med livet til artistar? I det følgjande skal eg sjå nærare på forholdet mellom biografiske forteljingar og vår tolking av musikalske uttrykk.

David Brackett seier i si bok *Interpreting Popular Music*: ”It is (...) easiest to conflate the song’s ’persona’ with at least the voice, and possibly the body, media image, and biography of the lead singer” (Brackett 2000: 2). Ein set altså ’personen’ eller ’stemma’ i ein songtekst i samanheng med den som syng låta. Frith stiller spørsmålet om kva som er forholdet mellom den ’stemma’ vi høyrer i ein låt og opphavspersonen bak låta, og kva som er forholdet mellom ’stemma’ og den som syng (Frith 1996a: 185). Problemet med biografien dukkar då umiddelbart opp: kva er forholdet mellom liv og kunst? I kritikk av musikk (i motsetning til litteraturkritikk) har desse spørsmåla hatt ein tendens til å bli oversett fordi ein reknar musikk

---

<sup>18</sup> På engelsk *authorship*, mi omsetjing.

for å vere ein meir direkte emosjonell form for ekspressivitet, som difor viser meir direkte komponisten sin karakter. Pop-fans har eit meir komplisert forhold til dette, meiner Frith. 'Popstjerne'-systemet betyr at pop-fans er klar over korleis pop-artisten blir konstruert. (Ein pop-biograf si oppgåve er difor som oftast å avsløre den 'verkelege' Bob Dylan eller Madonna, som *ikkje* er i musikken deira.) Biografi blir brukt til å forklare uttrykket, eller verket i framføringa, meir enn komposisjon. Når pop-musikaren er fortolkar, er det meir sannsynleg at han/ho blir forstått i biografiske termar enn når pop-musikaren er komponist. Når pop-musikaren er begge deler, er det framføringa som er viktig for å definere personen, ikkje den kompositoriske 'stemma'. Frith meiner at dette skjer fordi vi som lyttarar antek at vi kan høyre livet til nokon i songstemma deira, vi høyrer songarar som *personleg* uttrykksfulle. Det lét på ein bestemt måte fordi songaren har valt det. (I klassisk musikk høyrer vi det på ein annan måte, der er lyden av songstemma bestemt av den musikalske organiseringa.) Å høyre eller lese ei stemme i ein musikalsk tekst, slik ein gjer det i pop-musikk, er difor å tillegge det ein høyrer og les ein intensjon. Ein kjem truleg ikkje utanom at ei songstemme står for personen meir direkte enn noko anna musikalsk verkemiddel. I alle pop-former kan difor eit mangfald av 'stemmer' høyrast. Først er det songaren som forteljar, den som kontrollerer plottet. Over dette kjem songaren som popstjerne – det vi får vite om dei gjennom innpakking og publisitet. Til sist har ein songaren som person, slik vi trur han er gjennom det han avslørar i songstemma. For popstjerna er altså 'det verkelege meg' eit løfte som ligg i den måten vi høyrer songstemma: "(...) the voice and how it is used (...) become a measure of someone's truthfulness" (Frith 1996a: 197). Stemma er eit mål på oppriktigheit, som eg var inne på i forrige avsnitt.<sup>19</sup> Den klassiske konserten er designa for å dra merksemda mot verket, medan ei pop-framføring dreg merksemda mot forholdet mellom utøvaren og verket. Lønstrup peikar på eit anna aspekt ved dette. Ho meiner at pop-songarar har drege merksemda bort frå låten og mot stemma ved at stemma er det einaste konstante i eit stadig skiftande musikalsk landskap. Eit eksempel ho gir på dette er Björk sine mange ulike remiksar av 'Hyper Ballad', der stemma og orda er det som blir låta sin identitet, i og med at alle dei andre musikalske parametrar endrar seg frå miks til miks (Lønstrup 2004: 98).

I tilfella med EB og SN, som både komponerer og framfører songane sine sjølv, meiner altså Frith at ein brukar biografien til forklare deira musikalske uttrykk. Deira framføringar av "Appletree" og "Crime" blir brukte til å få eit bilde av personane EB og SN. Vi som lyttarar tillegg EB og SN ein intensjon gjennom deira songlege uttrykk. Men denne intensjonen treng

---

<sup>19</sup> Jfr. s. 18.

ikkje vere deira eigen, som vi snart skal sjå. Det vi høyrer som 'personen' kan likeins vere ein konstruert personlegdom, ikkje EB eller SN sin private. Dette leier oss til spørsmål kring autentisitet. I sitt essay "Towards an aesthetic of popular music" (1987)<sup>20</sup> peikar Simon Frith på at fordi komersiell pop konstruerer identitetar, snakkar ein ikkje berre om musikken, men om heile 'pakken'. Pop-songarar kan sjeldan lyttast til utan å ta i betraktning presseomtale, intervju, tv-reklame, bilete, gester og framsyningar. Men spørsmålet om autentisitet er nært knytt til sjanger. Særleg innan rock har det vore vanleg å sjå på artistane som autentiske, og Bruce Springsteen er det typiske dømet. Hans 'sanningar' kan likevel også vere konstruert. Innan andre sjangrar jobbar ein derimot nettopp tydeleg med å konstruere ein identitet, som til dømes i pop-avantgarde med David Bowie, noko lyttarane er heilt med på. Det er difor viktig å definere den musikken ein lyttar til i forhold til sjanger, for å kunne bestemme til dømes autentisitet (Frith 1987:146-148). Brackett peikar på eit anna aspekt ved autentisitet: "(...) the lyrics and their reception imply that somewhere such a thing as 'true authenticity' must exist; otherwise, statements by fans such as 'so-and-so really sings from the heart' could not occur so frequently" (Brackett 2000: 82). Brackett hevdar til dømes at i ein sjanger som singer-songwriter blir orda i ei låt ofte sett på som "confessional" – dei avslører nokre av singer-songwriter'en sine indre opplevingar. Det finst altså ein sterk ide om at det er ein samanheng mellom biografi og låtmateriale. Brackett peikar på ei rekke problem ved ei slik forståing, blant anna at lyttarar kan tolke ei låt på ein måte som har lite med det låtskrivaren 'følte' – hans/hennar intensjonar når ein komponerte låten (ibid.: 14-15).

Det er dei som hevdar at det å knytte biografiske forteljingar og musikken så nært saman, faktisk kan skape problem både for artisten og for lyttaren. Jason Toynbee snakkar i introduksjonen av boka *Making Popular Music* (2000) om forholdet til biografiane til populær-musikarar:

My particular interest, and an important source for this book, is the print (auto)biography. (...) What they share, though, is an assumption that the meaning of the music can be found in the lives of its makers. (...) For the popularity of popular music is very much based on an ideal: popular musicians come from the common people but they make extraordinary music (Toynbee 2000: ix).

Mykje tyder på at ein ser annleis på populærmusikarar enn på andre kunstnarar som til dømes romanforfattaren, målaren eller komponisten. Populærmusikaren er forventa å "stay in touch with the roots" som Toynbee seier (ibid.: x). Det populære blir sett på som eit bilete av folket, i motsetning til elitekultur. Det er dette som gir det populære eit enormt potensiale, fordi

---

<sup>20</sup> I *Music and Society* (1987), Richard Leppert og Susan McClary (red.).

musikken får funksjon som ein stad der vanlege folk kan skape ein felles identitet som gruppe. Samstundes ber den også i seg ein mogeleg transformering frå det allminnelege. Det å vere artist blir difor å pendle mellom desse to motsetnadsfylte posisjonane, noko som ofte kan skape problem for artisten. Det kan vere konfliktfylt å vere både den 'vanlege' personen og det opphøgde idolet.

Dei biografiske forteljingane kan også skape eit problematisk forhold for lyttaren. I si bok *Analysing Musical Multimedia* (1998) stiller Nicholas Cook følgjande spørsmål:

Do we *ever* hear music alone, and if we do, can we be justified in regarding this as the paradigm case of musical listening? A negative answer to both these questions is suggested by the fact that our musical culture invests a great deal of time and effort in an apparent attempt to ensure that we *don't* hear music alone – to ensure that we know that Mahler was neurotic (...) (Cook 1998: 91).

Rein musikk er ein fiksjon i følge Cook, for musikken blandar seg alltid med andre media som er tilgjengelege. Det er ikkje slik å forstå at Cook gjerne vil ha det slik. Tvert imot ser han at lyttarar kan finne ei slik kopling problematisk, fordi det ikkje stemmer med det biletet dei gjerne ville hatt av musikken.

Låtane til EB og SN har ikkje berre musikken, men også orda som eit aspekt å hente meining frå. Frith har sett på forholdet mellom musikk og ord i sine teoriar om låtar som tekst. Han peikar på at dei fleste vil referere til orda når dei blir spurt kva ein låt 'betyr'. Orda er viktige for korleis poplåtar blir lytta til og evaluerte. I ein poplåt høyrer ein i så måte tre ting samstundes: *orda*, som utgir seg for å gi låtane ein uavhengig semantisk meining, *retorikk*, ord som blir brukte på ein spesiell, musikalsk måte, og *stemmer*, ord som blir sunge i menneskelege tonar som i seg sjølv er 'meningsfulle', som teikn på person og personlegdom (Frith 1996a: 159).<sup>21</sup> Spørsmålet blir difor ikkje berre kva som blir sagt – orda sitt innhald, men også korleis det blir sagt – kva for språk ein brukar, og i kva for stemme det blir sagt. Frith vil likeins hevde at orda ikkje dreier seg om innhaldet, men om deira ekspressivitet, det er ord i framføring. Lønstrup peikar på noko av det same, nemleg at stemma sin kvalitet seier noko i seg sjølv, og at nokre gonger kan det vere noko heilt anna enn det orda seier (Lønstrup 2004: 40). Lacasse meiner at den bokstavelege meininga i ein songtekst ikkje eigentleg er så viktig, sidan dei vokale effektane som er til stades i den lydlege settinga påverkar lyttaren si

---

<sup>21</sup> Middleton gjer ei noko anna tredeling av forholdet mellom ord og musikk: "affect" – ord som uttrykk, "story" – ord som narrativ og "gesture" – ord som lyd (Middleton 1990: 228-231; Brackett 2000:30).

oppfatning og fortolking. Stemma i seg sjølv uttrykker ei rekke emosjonelle 'meldingar', men den vokale iscenesettinga<sup>22</sup> er av stor tyding (Lacasse 2000: 231).

Inn i desse problemstillingane rundt vår tolking av biografiane gjennom musikken, og korleis songstemma påverkar vår tolking av innhaldet i låtar, blandar spørsmålet om artistane sine estetiske intensjonar seg. Gjennom kulturell teori kan ein drøfte om vi i det heile tatt eigentleg er i stand til å få tak på artistane sine intensjonar med verka. Først skal konseptet kring autenticitet få vere ei kort stund i fokus, sidan vi har sett at dette heng saman med vår oppfatning av opphavspersonen bak eit musikalsk verk.

### **Autenticitet og intensjonar**

Konseptet om autenticitet har røter i romantikken si førestilling om individet som sentralt i artistisk arbeid (Mayhew 2004: 150). Som eg nemnde innleiingsvis i dette avsnittet, er dette ei innstilling til opphavsrolla som stadig har fotfeste innan populærkulturen, der eit kriterium for autenticitet er ein artist si evne til å skrive sitt eige materiale (ibid.: 152). Innan det kulturelle feltet har ein derimot byrja å sette spørsmålsteikn ved autenticitet og den autonome rolla til opphavspersonen. Connell og Gibson meiner, der dei snakkar om autenticitet ut i frå ei geografisk tilnærming til kulturen, at autenticitet er eit vagt og upresist konsept. Ut i frå eit essensialistisk perspektiv er autenticitet konstruert i relasjon til ein oppfatning om 'spontanitet', 'grasrot' og 'av folket', i motsetning til 'manipulasjon', 'standardisert' og 'kommersialisert', endå ingen form for musikk kan seiast å vere heilt upåverka av impulsar utanfrå (Connell og Gibson 2003: 27). Kva som er 'autentisk' er ein sosial konstruksjon, og kva ein legg i omgrepet kan variere på ulike måtar. Verdien til eit musikalsk produkt, som eit kulturelt objekt, er avhengig av ei kjensle av emosjonell tilknytning mellom lyttar og songar/songskrivar/band. Ein vellukka poplåt skapar difor ein imaginær identifikasjon mellom lyttar og artist, der verdien til låten er den evna han har til 'emosjonell konversasjon' (ibid.: 28). Allereie heilt i starten av denne oppgåva, i det eg skulle gjere greie for kvifor eg hadde valt EB og SN som mine to forskingsobjekt, gjorde eg ei liknande innstilling til dei som eg her viser til. Riktig nok brukte eg ikkje omgrepet autenticitet, men kunne godt ha brukt ordet truverde i forhold til EB og SN, i det eg snakka om at eg ser det verdifullt å undersøke desse fordi dei både skriv, produserar og syng musikken sin sjølv. Dette truverdet knytte eg til at eg ser EB og SN for å vere artistar som har ein indre driv, og at dei ikkje er del av ein

---

<sup>22</sup> På engelsk *vocal staging*, mi omsetjing.

standardisert, kommersialisert og manipulert 'pakke', slik eg implisitt i det meiner at enkelte andre artistar kan vere. Som vi nettopp har sett, er vår oppfatning av dette nært knytt til sjanger. Sjølv om ikkje musikken til EB og SN kan seiast å passe i den stilarten vi kallar for singer-songwriter, ser eg nok EB og SN for å vere ein form for singer-songwriter's likevel. I tillegg snakka eg om ein fascinasjon for stemmeuttrykka deira, og viste dermed ei emosjonell tilknytning til dei som songarar. Alt i alt har eg, som fan og konsument av populærkulturen, allereie tatt eit standpunkt som seier at ut i frå mi forståing, er EB og SN autentiske eller truverdige artistar. Kan dette forsvarest ut i frå min musikkvitenskapelege ståstad?

Det ligg mange implikasjonar i ordet autenticitet som omfattar både tradisjon, sjanger og tilknytning til stad. I forhold til EB og SN, vil eg seie at ingen av desse utgangspunkta er avgjerande for at eg synest dei er 'autentiske' som artistar. Det er kanskje difor eg kjenner eg har litt problem med å bruke nemninga autentiske om dei, men heller landar på truverdige. Connell og Gibson viser også til ein distinksjon mellom autentisk og truverdig i si bok.

(...)'authenticity' starts to blend in with what might (for want of a better word) be described as 'credibility' (which all subscribe to in one way or another through personal tastes). Both authenticity and credibility are constructed in relation to how continuity and change are perceived. Folk music has been 'authentic' because it endeavoured to maintain an oral tradition, yet credibility accrues to the innovative (who themselves gain 'authenticity' over time as they are recognised as the innovators of an important style), and to the skilled (Connell og Gibson 2003:44).

Det er interessant å merke seg at folkemusikk er ein stilart som med sin munnlege overleveringsform har fått status som 'autentisk'. Sjølv om Connell og Gibson meiner at 'truverde' også er ei litt manglande nemning, ser vi samstundes at truverde er ein merkelapp som snart blitt gitt like ofte som autenticitet. Ofte blir den gitt i samband med innovativitet, til artistar som skapar noko nytt og er dyktige til det dei gjer. Kanskje det er difor eg vil kalle EB og SN truverdige artistar. Det kviler nok dessutan på det faktum eg har nemnt tidlegare at dei gjer det meste av arbeidet med musikken sin sjølv. Difor vil eg ha meir fokus på deira ideologiske forankring, deira gjennomarbeida forhold til musikken, enn eg vil ha fokus på autenticitet og truverde. Er dette ein posisjon som kan forsvarest? Kva føresetnader har eg for å seie noko om EB og SN sin ideologiske forankring og dei estetiske intensjonen dei har med verka sine? Korleis blir denne intensjonen formidla, og er vi som mottek verka i heile tatt istand til å oppfatte han? I det følgjande skal eg sjå på kulturell fortolking av opphavspersonen sine intensjonar.

Jan Mukarovsky har gitt viktige bidrag til utviklinga av ein semiotiskbasert kulturteori med sitt syn på estetikk, kunst og litteratur som ulike former for teiknproduksjon, og eg har sett nærare på hans essay ”Intensjonalitet og ikke-intensjonalitet”.<sup>23</sup> Noko av det første han peikar på er at ein i den moderne psykologien har sett at også undermedvitte har ein intensjonalitet, og at ein difor må skilje intensjon – ikkje intensjon, frå bevisst – ubevisst. Mukarovsky ynskjer likevel å gå bort frå psykologisk synsmåte, og ser difor på sjølv produktet som er oppstått som viktigare enn opphavspersonen. Det grunnleggande subjektet i kunsten er mottakaren, fordi kunstverket er eit autonomt teikn ”bestemt til å formidle mellom individer” (Mukarovsky 2003: 33). Mottakaren sin haldning til verket er det grunnleggande for å forstå verket si kunstnariske bestemming. I forhold til verket er mottakaren aktiv ved at mottakaren sitt initiativ, som ofte blir bestemt av generelle faktorar som tid og sosialt miljø, gjer det mogeleg for ulike mottakarar å legge ulik intensjonalitet i det same verket. Denne intensjonaliteten kan også avvike vesentleg frå den opphavspersonen hadde. Mottakaren sin aktive rolle gir intensjonaliteten ein dynamisk karakter, og intensjonaliteten kan svinge frå resepsjon til resepsjon. Når det gjeld det ikkje-intensjonale, skil altså Mukarovsky mellom ein underbevisst og ein ubevisst ikkje-intensjonalitet. Det som vert oppfatta som det ikkje-intensjonale er det som trår over den semantiske einskapen skapt av intensjonaliteten. På same måte som kva som vert oppfatta som intensjonalitet kan endre seg frå tid og sosialt miljø, kan også oppfatting av ikkje-intensjonaliteten endre seg, og det ikkje-intensjonale tenderer mot å gå over til det intensjonale over tid. Alt kan altså framstå som både intensjonalt og ikkje-intensjonalt, og bedøminga av kva som var det i verket sitt opphav, er nærast umogeleg dersom direkte vitnesbyrd manglar. Ein blir difor nøydd til å sjå verket frå mottakaren sitt perspektiv. Om ein berre oppfattar kunstverket som teikn, mister det si forankring i det verkelege. Det er difor også ein ting, som verkar umiddelbart på mennesket sitt sjeleliv. Slik kan det påverke det allmennmenneskelege, medan det ved sitt teiknaspekt appellerer til det som har eit sosialt og tidsmessig grunnlag. Det intensjonale, som let oss oppleve verket som teikn, er det grunnleggande, og framkallar eit bestemt forhold til verket, ”en fast akse som assosierte førestillinger og følelser kan hope seg opp rundt” (ibid.: 40). Mot denne bakgrunnen framkallar det ikkje-intensjonale, som let oss oppleve verket som ein ting, kjensler som ikkje treng å ha noko med det semantiske innhaldet å gjere:

Mottakerens hele *personlige* forhold til virkeligheten, aktivt eller kontemplativt, vil heretter være endra i større eller mindre grad gjennom denne innflytelsen. Altså har kunstverket ei

---

<sup>23</sup> Her har eg tatt utgangspunkt i den norske omsetjinga i *Moderne litteraturteori*. Kittang, Linneberg, Melberg og Skei (red.).

mektig virkning på mennesker, ikke fordi kunstverket – som det vanligvis blir sagt – gir et inntrykk av kunstnerens personlighet og erfaring, men fordi det virker inn på *mottakerens personlighet og erfaring* (ibid.: 41).

Vi ser altså at Mukarovsky talar om opplevinga til mottakaren som det essensielle, fordi han vil undersøke sjølve produktet og difor ikkje kan vite sikkert kva som var opphavspersonen sin intensjon.

Jason Toynbee, som er kulturforskar med bakgrunn som rockemusikar og låtskrivar, drøftar liknande synspunkt frå populærmusikk-låtskrivaren sin ståstad. Noko av det første Toynbee gjer er å gå til åtak på 'the author',<sup>24</sup> og ideen om at meininga i eit verk er å finne i hans/hennar sin personlegdom og intensjonar. Tydinga er å finne i teksten åleine, noko som frigjer teksten (Toynbee 2000: xiii). Men Toynbee synest 'anti-authorism' kan gå for langt, og ser gode grunnar for å ta 'authorship' med i vurderinga. I det vidare arbeidet ser han difor nærare på kva populær-musikaren eigentleg gjer. Det grunnleggande i arbeida er intertekstualitet; at populær-musikarar først og fremst er engasjert i å utveksle ulike sound, stilar, musikalske idear og former. Ved å rekombinere delar av allereie høyrte musikk er populær-musikarar ikkje lenger ekspressive. Dei produserer ikkje noko innanfrå, materiale er henta frå det sosiale området utanfor. Toynbee brukar vidare sosiologen Pierre Bourdieu sitt begrep 'habitus' for å vise korleis ein er disponert til å spele, skrive, spele inn og framføre musikk på ein spesiell måte. 'Habitus' blir brukt av Bourdieu<sup>25</sup> for å beskrive "the constellation of dispositions, acquired mostly in the early stages of life, which informs subjectivity and therefore action" (ibid.: 36). Altså er 'habitus' eit ledd mellom sosiale relasjonar, til dømes klasse, rase, kjønn, utdanning, og det folk tenker og gjer – deira praksis. Slike strategiar, "a semi-conscious but characteristic way of doing practice" (ibid.), blir alltid utført innan eit spesielt felt, meiner Bourdieu, og introduserer med det to nye omgrep: 'field' og 'capital'. Ved hjelp av sin kapital ('capital') – som kan vere både av kulturell, økonomisk og sosial art, alt etter kva som gir prestisje – kjempar folk for å oppnå posisjonar innan eit visst felt ('field'). For Bourdieu får feltet med kulturell produksjon dermed eit sterkt individualistisk og sjølv-hevdande aspekt, noko som Toynbee synest set den naive eller ideologiske trua på den reine kunsten i eit nyttig perspektiv (ibid.: 37).

---

<sup>24</sup> Eit omgrep og ein posisjon han hentar frå Roland Barthes sitt essay "The death of the author" i *Image – Music – Text* (1977).

<sup>25</sup> Her altså henta frå Toynbee (2000).



Toynbee introduserer omgrepet 'sannsynlegheit'<sup>26</sup> for å vise forholdet mellom mogelegheitene ein skapar av musikk har, og dei sannsynlege vala ho/han vil utføre. Ved hjelp av Mikhail Bakhtin sin teori om 'the novel', prøver Toynbee å få sagt noko om rolla til 'the author':

According to Bakhtin the novelist speaks 'through language, a language that has more or less materialized, become objectified'. Using 'words that are already populated with the social intensions of others compels them to serve his own new intentions' (Toynbee 2000: 45).

Om ein bytter ut 'language' med 'music', og 'word' med 'voice' – eit omgrep Toynbee brukar for beskrive det musikalske 'språket'<sup>27</sup> som vert formidla, eit språk som allereie har blitt produsert og representerer musikalske mogelegheiter – meiner han å ha eit godt utgangspunkt for å undersøke intensjonane til ein populærmusikk-låtskrivar. Det essensielle er altså korleis låtskrivaren vel og kombinerer dei ulike mogelegheitene som ligg i 'voices': den musikalske teksten er ei samansetning av mogelegheiter. Men samstundes set ein saman ulike 'voices' med ein estetisk intensjon. Eit anna aspekt er at musikk blir laga for å bli høyrte (og nokre gonger for å bli sett). Dette inneber at ein låtskrivar i identifiserings- og utvelgelsesfasen av ulike 'voices', også har eit bilete av korleis det vil låte. Ein orienterer seg altså mot trulege reaksjonar hos publikum, og har eit medvit om at andre vil ta del i den musikken ein lagar. Heller enn å uttrykke seg sjølv, kan difor ein muskar vere uttrykksfull. Men fordi musikken repeterer ulike 'voices' – noko som allereie har blitt spelt – kan ikkje musikaren få fram sin originale og sanne intensjon. Dette hindrar likevel ikkje muskarar frå å forsøke å overskride den retoriske dimensjonen til musikken og verkeleg uttrykke seg sjølv.

I utgangspunktet meiner altså Toynbee som Mukarovsky at meininga i eit verk ikkje er å finne hos opphavspersonen. Toynbee sitt prosjekt er likevel å sjå på opphavspersonen si rolle i forhold til den musikken han/ho produserer. Så der Mukarovsky talar om intensjonane i verket, snakkar Toynbee om trulege intensjonar hos låtskrivaren. Toynbee snakkar altså om intertekstualitet. Låtskrivarar som EB og SN er influert av anna musikk dei har høyrte. Likevel veit eg ikkje om eg er heilt villig til å godta at låtskrivarar som EB og SN berre kan vere uttrykksfulle, at dei ikkje kan produsere noko innanfrå. Som vi såg Lønstrup meine kan ein sjå personlegdom og identitet både som ei rørsle innanfrå og ut og utanfrå og inn. Det er i alle fall viktig at Toynbee peikar på at låtskrivaren har ein estetisk intensjon, ser for seg trulege reaksjonar hos lyttarane, og gjerne vil uttrykke seg sjølv. Sjølv om altså også han konkluderer

---

<sup>26</sup> På engelsk 'likelihood', mi omsetjing.

<sup>27</sup> Med sitt dialogiske aspekt.

med at det er vanskeleg å nå fram med denne intensjonen. Det ser ut til å vere ein del forstyrrande element i forholdet mellom avsendar og mottakar. Susan McClary peikar på at lyttarar kan bli influert av underliggande premisser som er ein følgje av konvensjonar og grunnleggande prosedyrar i musikken, premisser som ein ikkje treng å ha vore bevisst på under komponeringa (McClary 1991: xi). Det er difor sannsynleg at ein vil miste opphavspersonen sin eigentlege intensjon av syne. Om eg har dei same tankane om kva EB og SN ynskjer å uttrykke som dei sjølv har, er altså nokså usikkert. Sidan mykje tyder på at artistar likevel har tankar om at dei uttrykker seg sjølv, og det stadig er ei utbreidd oppfatning innan populærkulturen at individet er sentralt i artistisk arbeid, vil eg seinare i oppgåva sjå nærare på EB og SN sine vitnesbyrd om deira estetiske prosjekt. No skal oppgåva gå over til å dreie seg om den kulturelle musikalske ramma som har vore med å forme den musikalske og kulturelle identiteten EB og SN.

### ***Faktorar i den kulturelle konteksten***

Når ein skal seie noko om den konkrete musikalske kulturen EB og SN som har vore med å forma uttrykka deira – kor viktig er dei musikalske omgjevnadene på den staden ein knytter seg til? Det ser ut til å vere brei semje om at stad, eller tilknytning til stad, spelar ei merkbar rolle når det gjeld å identifisere seg med ulik musikk.<sup>28</sup> Folk brukar musikk som eit symbolsk anker til ein region, som teikn på fellesskap, tilhøyring og felles fortid (Lewis sitert i Whiteley, Bennett og Hawkins 2004: 3). Det vert også peika på at populærmusikken set fokus på stad, anten direkte eller metaforisk gjennom songtekstar og visuell framføring, gjennom lydar som ein ser som symbolske for ein stad, eller i framføringar som skaper rom for kjensler (Connell og Gibson 2003: 88). Nokre stader der musistarar, tilhøyrarar eller subkulturar har skapt eit spesielt levande musikkmiljø, har stadane også blitt synonyme med spesifikke stilartar (ibid.: 90). På den andre sida vil mange hevde at musikk nesten alltid er eit resultat av ein straum<sup>29</sup> av ulike influensar mellom ulike stader (ibid.: 105).<sup>30</sup> Forholdet til stad og samfunn har blitt meir komplekst etter som vi stadig opplever at verda blir 'mindre', blant anna gjennom kommunikasjon via massemedia og internett, og ved at det har blitt enklare å forflytte seg. Dette er også ein grunn til at analyser av populærmusikk krev mangfald, peiker

---

<sup>28</sup> Sjå blant anna Webb 2004: 66, og Connell og Gibson 2003: 271.

<sup>29</sup> På engelsk *flow*, mi omsetjing.

<sup>30</sup> Antropologar brukar gjerne omgrepet *transnational flows* i staden for globalisering. "Whether it is ideas or substances that flow, or both, they have origins and destinations, and the flows are instigated by people. The ideational and institutional framework of the flows may be 'placeless' or global in principle (...), but their instantiation necessarily involves situated agents and delineated social contexts." (Eriksen 2003:4)

Connell og Gibson på. Ein må ta omsyn til stadane sine kulturelle former, ideologiar, identitetar og praksisar som gir individa ein sannsynleg sosial kontekst og ein truverdig personleg verden (ibid.: 6). For EB og SN gjeld forholdet til den staden dei er knytte til både at dei er påverka av denne staden sin musikk som lyttarar, og at dei som artistar er med på å forme den musikalske identiteten til staden. Samstundes må ein tru at dei både som lyttarar og utøvarar blir influert av musikk frå andre stader.

Vår førestilling om rom, stad og samfunn har altså blitt mykje meir kompleks (Smart sitert i Whiteley, Bennett og Hawkins 2004: 3).<sup>31</sup> Samstundes er eit av trekka ved denne globaliseringa at vi insisterer på at der er stader vi er forankra sosialt og kulturelt sett, meiner Karen Fog Olwig i sitt essay "Global Places and Place-Identities" (2003: 59). Det vi tenker om identitet og musikk er knytt til den måten vi tenker om stad (Wade sitert i Connell og Gibson 2003: 117). Identitet har med korleis ein blir posisjonert av, og posisjonerer seg i, forteljingane frå fortida (Gates sitert i Whiteley, Bennett og Hawkins 2004: 9). Måten individ, samfunn, regionar eller nasjonar ser på seg sjølve involverer ei rekke ulike utgangspunkt som til dømes etnisitet, religion, kjønn og politisk overtydning. Musikk er ei viktig kulturell sfære for stadfesting, utfordring, dekonstruering og rekonstruering av identitet (Connell og Gibson 2003: 117). Frith går i sitt essay "Music and Identity" så langt som å seie at sjølv-identitet *er* kulturell identitet (Frith 1996b:125). Difor skal eg no sjå på den konkrete musikalske kulturen som set ramme for dei ulike musikalske tradisjonane EB og SN tilhøyrrer, og kva for tematikkar dette kulturelle landskapet byr på. Først skal eg sjå på den særlege stillinga den amerikanske befolkninga av afrikansk opphav har i det amerikanske samfunnet. Det skal handle om korleis ein har skapt seg eit bilde av kva som 'er' afrikansk-amerikansk, og korleis dette har påverka utviklinga av afrikansk-amerikanske musikalske stilartar. Så skal eg gå vidare til å sjå på kva som kjenneteiknar den svenske popmusikken, og kritikkar som har blitt sett fram mot denne.

---

<sup>31</sup> På mange vis har dette endra den akademiske verda på måtar som gjer det mogeleg å ta musikk seriøst, meiner Connell og Gibson. Ein har fått augene opp for den kompleksiteten som ligg til grunn for korleis vi som medlemmar av ulike samfunn skapar og opprettheld mening og identitet. Som ein følge av dette har ein innan studiar av geografi gitt meir merksemd til korleis vår oppfatning av rom og stad (*space and place*) er påverka av populærkulturen i form av tv, trykt media, film og musikk. Dette har ført til eit omgrepsmessig skifte innan kulturell geografi, ein har gått frå å vere opptatt av 'objektive' studiar av kulturelle landskap, til tolkingar eller 'lesingar' av menneskeskapte rom som ein form for 'tekst' – diskursivt konstruerte arenaer som er forma av vide sosiale relasjonar og representative for oppdeling og spenningar i samfunnet (Connell og Gibson 2003: 2).

## **”Interesse i sin etniske bakgrunn er ein måte å vere amerikanar på”**

Olwig hevdar at det å vere interessert i sin etniske bakgrunn er ein måte å vere amerikanar på, sidan dei fleste amerikanarane har røtene sine ein annan stad. I denne samanheng er svarte amerikanarar i ei særstilling i Amerika, sidan dei er der fordi forfedrane deira mot sin vilje vart frakta til Nord-Amerika som slavar (Olwig 2003:66-67). Dette har vore grobott for ei kollektiv identitetsdanning hos befolkninga av afrikansk-amerikansk opphav, ein grunn til at eg først kort skal sjå på den diasporiske tilstanden denne befolkninga lever i.

Individ og samfunn skapar altså ein kontinuitet og samanheng som dei kan identifisere seg med. Særleg spesielt forhold får ein til dette viss samanhengen bygger på eit historisk eller geografisk brot, som det har for den befolkninga som blir sagt å vere i diaspora. For desse er ikkje historia i kontinuerleg flyt, den blir broten opp i tidsaspekta *før* og *etter*, og familiære stader som ein knytt historia til vert erstatta med ei innbiling om ein ’annan stad’. Det ein har mista kan ein halde i hevd ved å bruke mat og musikk, som i følgje Daynes er den enklaste måten å transportere minner på. Musikk og mat har også ein umiddelbar evne til å framkalle desse minna (Daynes 2004: 25). Noko av det som er musikken si rolle i forhold til diaspora er difor å fremme den kollektive oppfatninga av identitet og kjensle av fellesskap mellom den spreidde diasporiske befolkninga.<sup>32</sup> Musikk spelar slik ei sentral rolle i den diasporiske opplevinga, den knyter heimland og noverande land saman i eit intrikat nettverk av lyd (Whiteley, Bennett og Hawkins 2004: 4),<sup>33</sup> og folk kan identifisere seg på det sterkaste, til og med prinsipielt, gjennom musikken sin (Slobin sitert i Connell og Gibson 2003: 161). Det viktige er ikkje det ’konkrete’ symbolet i seg sjølv, men kva folk gjer med det, kva for meining dei assosierer med det, korleis dei identifiserer seg med det, og kvifor (Daynes 2004: 27). Så korleis har den diasporiske tilstanden fått følgjer for utviklinga av dei afrikansk-amerikanske musikalske stilartane?

---

<sup>32</sup> Olwig peikar på at det er svært vanskeleg for den afrikansk-amerikanske befolkninga å finne ein konkret stad som forfedrane opphaveleg kjem frå, og om dei skulle finne eit band til Afrika er det ofte vanskeleg å sette dette bandet i samanheng med dei forholda som er i Afrika i dag (Olwig 2004: 66-67). Daynes meiner i sin artikkel om musikalsk konstruksjon av diaspora (særleg knytt til reggae) at etterkommarar etter dei Afrikanske slavane i dag finn seg i ein slags ’kvasi-diaspora’, sidan det ’Afrika’ som skal linke dei saman ikkje består som eit homogent senter, men som ei rekke ideelle konstruksjonar, eit utopia som fungerer som eit symbolsk anker for ei felles fortid og ei forestilt framtid (Whiteley, Bennett og Hawkins 2004: 4-5).

<sup>33</sup> Connell og Gibson meiner at i utgangspunktet er nesten all musikk diasporisk (2003: 271). I varierende grad involverer all musikk spørsmål om rase eller etnisitet, det vere seg anten rap, reggae, australsk aboriginsk musikk, amerikansk country og western eller heavy metal. Skilnaden mellom etnisitet og andre aspekt ved identitet har alltid vore uklare – musikk, stad og etnisitet heng saman på intrikate måtar (ibid.: 130).

Mark Anthony Neal, som i si bok *What the Music Said* (1999) har skrive om den afrikansk-amerikanske populærmusikken, seier at dei formene det svarte uttrykket tek, ofte baserer seg på nærleiken til den dominante sfære til ein kvar tid og stad. Trongen til å skape og oppretthalde skjulte sosiale rom som eit middel for bygging og oppretthalding av samfunnet har blitt ei varig makt innan den afrikansk-amerikanske diaspora.<sup>34</sup> Dette har funne sin logiske manifestasjon i den institusjonelle utviklinga av den afrikansk-amerikanske kyrkja og den sentrale stillinga til den munnlege, musikalske og litterære tradisjonen som naturlege organ for vidareføring og distribuering av antihegemoniske forteljingar (Neal 1999: 3). Neal meiner difor at den afrikansk-amerikanske populærmusikktradisjonen har vore det viktigaste reiskapen for ein kritikk av den afrikansk-amerikanske erfaringa, og at kvaliteten og breidda på denne kritikken i sin heilskap har vore knytt til livet innan den offentlege afrikansk-amerikanske sfæra (ibid.:xi). Dei sosiale vilkåra befolkninga med afrikansk-amerikanske røter har levd og lever under har framleis stor innverknad på kulturen og derav musikken. Det har vore spesielt viktig, men også naturleg, å skape eigne og samlande kulturuttrykk sidan ein har vore ei undertrykka gruppe. Middleton meiner blant anna at "the particularity of blues – its social critique – would have been impossible if it had not been able to draw on elements existing in the culture", og viser med det til arbeidsløyse og fattigdom som ofte trakk den svarte befolkninga i Amerika frå det fattige sør og inn mot dei store byane på jakt etter arbeid (Middleton 1990: 145). I følgje Hernandez og Garofalo<sup>35</sup> er det også umogeleg å komme unna raseaspektet dersom ein skal diskutere ein stilart som rap: "In the USA it is impossible to talk about rap without making reference to race, and to rap's importance as a vehicle for oppressed African-Americans to express their grievances and desires" (Hernandez og Garofalo 2004: 91). Rap blir referert til som 'the black thing' (ibid.: 102). Etnisitet og tilknytning til stad har også vore viktig i andre stilartar:

The neighbourhood and the ghetto became the focus of funk and then hip hop cultures, both in a discursive sense (through the subjects and sounds of songs themselves) and physically (as the site of 'authentic' performances and cultural roots, and through hip hop sub-cultural experiences). (...) Hip hop continued a tradition of representing 'the ghetto' found in soul, jazz and funk (Connell og Gibson 2003: 85).

---

<sup>34</sup> Slavane som kom til Amerika brukte til dømes ord med doble tydingar i dei religiøse songane, og desse songane fungerte ofte som koda beskjedar som kalla til openberr motstand mot dei rådande vilkåra. Orda handla om det religiøse, men henspeglar like ofte på det heilt konkrete jordlege livet: "The slaves used other-worldly lyrics, yes, but the spirituals had for them this-world meanings. They moaned 'steal away to Jesus' to mean stealing away FROM the plantation TO freedom (That is, 'Jesus'). They sang triumphantly 'this train is bound for Glory,' but the train they were really talking about was the 'freedom train' that ran on the Underground Railroad" (Smitherman sitert i Neal 1999: 2). Sjå også Potter 1998: 101-102.

<sup>35</sup> Som har skrive ein artikkel om utviklinga av rap på Cuba "The emergence of *rap Cubano*: an historical perspective" (2004).

Frå opphavet av har altså dei ulike afrikansk-amerikanske stilartane vore lada med ulike tydingar, som har gitt seg utslag både i diskursiv forstand og fysisk tilstand. Det kan verke vanskeleg for ein som ikkje er oppvaksen i denne kulturen å til dømes få fatt i alle dei laga med tyding som det er mogeleg at EB sin musikk har. For å få eit betre overblikk over den afrikansk-amerikanske kulturen og musikken skal eg no sjå på nokre av dei elementa det blir hevda at han består av.

Charles Keil har gjort studiar av den afrikansk-amerikanske musikken. Han antek at i ein stilart som blues er meininga hovudsakleg definert ut i frå den posisjonen denne har i den afrikansk-amerikanske kulturen, særleg gjennom livssyn, handlingsmønster og historisk medvit (Middleton 1990: 150).<sup>36</sup> Keil ser 'soul' (sjeleliv) og dei handlingsmønsterane som følgjer av dette som sentrale, og nemner nokre av dei viktigaste enkeltdelane han meiner kjenneteiknar den afrikansk-amerikanske kulturen. Av det han nemner er til dømes religionen si influens; 'call-and-response' mønstre (tydeleg i konversasjonelle formularar, ritualiserte helsingar, religiøse møte og preike-strukturen); eit påfallande medvit om og vektlegging av felles erfaring og tradisjon (afrikansk-amerikansk kultur *er* annleis meiner Keil); eit medvit om og vektlegging av folkelege røter; spesifikke mannlege og kvinnelege roller; vektlegging av at ein blir styrka gjennom liding (der innsats og anstrenging er verdsett minst like høgt som prestasjon); ei verdsetting av sterke kjensler, integritet og ærlegdom; og eksplisitt uttrykking av seksualitet (manifestert i den daglege konversasjonen og i kroppslege rørsler, dansestilar og i representasjon av forhold mellom mann og kvinne) (ibid.: 151). Desse elementa meiner Keil let seg overføre til musikken, og knyter det spesifikt til blues og musikken til B.B. King.

Middleton kritiserer Keil for ikkje å ta omsyn til blant anna at den afrikansk-amerikanske kulturen, om den så er annleis, aldri har vore isolert. Musikken har blitt forma innan, og i gjensidig påverknad med, ein større samanslutning av stilar. Likeins meiner han at Keil ikkje har tatt høgde for at dei formene musikken har teke, gjennom utbreiing, teknologi og tilgjenge, er uskiljeleg frå sosiale mønstre av mykje større utbreiing og opphav enn dei svarte gettoane. Middleton synest heller ikkje Keil har tatt omsyn til at musikksmaken innan det afrikansk-amerikanske samfunnet ikkje er den same (alle ser truleg ikkje blues som den beste måten å uttrykke sin situasjon på). Han synest heller ikkje Keil har tatt omsyn til korleis ein skal forhalde seg til at også kvite, både innan USA og utanfor, både lyttar til og spelar blues, og den innverknaden denne stilarten har hatt på nærast alle dei populærmusikalske stilartane.

---

<sup>36</sup> Opphavelag frå Keil si bok *Urban Blues*, men her sitert hos Middleton 1990: 151.

Middleton reiser nokre viktige spørsmål. Men sjølv om det i følgje han ikkje er tilrådeleg å halde seg til ein slik homologisk teori som Keil her skisserer, syner punkta som Keil set fram nokre trekk ved den afrikansk-amerikanske kulturelle ramma. Mange av desse kjenneteikna ved afrikansk-amerikansk kultur opplever eg dessutan å kjenne igjen frå populærkulturelle uttrykk i form av film og musikk. Men det er også openbart at afrikansk-amerikansk kultur ikkje er ein homogen kontekst.

Det er skrive ein del om konkrete musikalske verkemidlar og parameterar knytte til ulike afrikansk-amerikanske stilartar, men desse skal vi ikkje komme nærare inn på her. Dei verkemidla og parameterane eg ser som relevante i forhold til musikken til EB, skal eg sjå på i samband med lesinga av musikken hennar seinare i oppgåva. Stemmeklang og vokale verkemidlar innan dei afrikansk-amerikanske stilartane skal eg kort omtale i samband med presenteringa av songmetoden til Cathrine Sadolin. No skal vi gå vidare til å sjå på kva for faktorar som utgjer den kulturelle musikalske ramma kring musikken til SN, og kva for spørsmål som gjer seg gjeldande innan den svenske populærmusikken.

### **Svensk pop – nasjonal eller internasjonal?**

Kva faktorar er det som pregar den svenske populærmusikken? Det ser ut til å vere litt andre problemstillingar som kjenneteiknar det musikalske landskapet SN er i enn det som er tilfellet for EB. Dette er meir av nasjonal kulturell karakter enn av etnisk kulturell karakter. Connell og Gibson meiner at ein ofte søker etter nasjonale 'trender' som eit bevis for ei kontinuerleg kjensle av 'fellesskap', og at 'nasjonale lydar' ofte er konstruert ved å vektlegge, feire og marknadsføre lokale ulikskapar. På denne måten har Abba og Roxette blitt gjort til ambassadørar for svensk popmusikk (Connell og Gibson 2003:124). Connell og Gibson meiner vidare at det er ulikskapar land i mellom når det gjeld måtar å organisere det kulturelle nettverket på, og at ikkje alle land har søkt å ha deira nasjonale identitet reflektert i ein spesiell musikalsk tradisjon (ibid.). Dette følgjer Connell og Gibson vidare opp ved å i ein eigen klamme spørje seg "Swedish pop – 'national' or 'international'?"

(...) Sweden became renowned for a particular brand of music – a 'national' heritage of pop melodies and playfully commercial 'hit singles' built on an almost placeless internationalism: '[Swedish musicians] don't mind leaving their national identity at the recording studio door in the quest for overseas success. (...) As a result, Scandipop is culturally anonymous' (ibid.: 125, med referanse til Jinman).

Kjenneteiknet ved den svenske populærmusikken ser altså ut til å vere gode melodiar som når eit internasjonalt publikum. Men kva er 'internasjonal' musikk, og kvifor får ein inntrykk av

at dette er noko negativt? Fleire peikar på at ein ved å rette seg mot den internasjonale marknaden får ein musikk som er kulturelt anonym. Tony Mitchell skriv i sin artikkel "Doin' damage in my native language: the use of 'resistance vernaculars' in hip hop in Europe and Aotearoa/New Zealand" (2004), om det han meiner er "...an alarming sense of Anglophonic homogenization of Europe". Dette dreier seg i første rekke om språk, og han siterer den svenske hip hop-gruppa Looptroop for å peike på den rådande og pågåande amerikaniseringa av hip hop og andre former for global populærkultur:

We've all had English in school since we were 10 years old and there's a lot of sitcoms and films on TV that are English/American. The whole of Europe is becoming more and more like America basically. I guess we're fascinated with the language. By the way rap in Swedish sounds a little bit corny and I think it's great that people as far away as Australia can understand us. I think that's the main reason why we rhyme in English. (Looptroop sitert i Mitchell 2004: 119)

Mitchell meiner problemet er at Looproop endar med å høyre ut som alle andre amerikanske rapartistar, men at aksenten deira i tillegg berre høyrer 'corny' ut (ibid.: 119). Ved å omfamne det amerikanske uttrykket, og dermed viske ut det lokale eller nasjonale særpreget som eventuelt var i musikken, er det ingen ting ved det musikalske uttrykket deira som kan identifisere dei som svenske (ibid.: 120). Looptroop hevdar altså at dette i første rekke skuldast påverknad frå film og tv. Connell og Gibson hevdar på si side, med belegg i eit utsegn av Ben Marlene frå selskapet som utgir Roxette, at det å velje engelsk og eit 'globalt' uttrykk framfor svensk språk og tradisjon var eit tilsikta spark mot nasjonalismen, sidan det svenske flagget ofte blir brukt i rasistisk augemed (Connell og Gibson 2003: 125). Dei meiner difor at den svenske nasjonale musikken ikkje er eit produkt av utilsløra nasjonalisme, men er konstruert for eksport og det globale publikum, og at dette er det særeigne ved musikken. Musikken legg vekt på fråvær av nasjonalisme (ibid.). Göran Folkestad seier i sitt essay "National Identity and Music" (2002):<sup>37</sup>

"In Sweden, on the other hand, which throughout history has acted as a great power rather than being subordinated, and whose sovereignty has never been seriously threatened, national symbols such as music expressing national identity have a much less prominent role in everyday life" (Folkestad 2002: 155).

Som vi ser har altså det nasjonale hatt ei mindre framtrekande rolle i Sverige sidan dei ikkje har vore truga av krig eller overtaking dei siste hundre åra, og slik har også musikk som fremmar den nasjonale identiteten fått ei mykje mindre framtrekande rolle.

---

<sup>37</sup> Folkestad har her nettopp forklart at det norske folket har eit sterkt forhold til sin nasjonalsong og til 17.mai som ei følgje av den tyske okkupasjonen under 2.verdskrigen.



Robert Burnett er inne på nokre av dei same problemstillingane omkring kva som kjenneteiknar den svenske populærmusikken, men han forklarar det på ein litt annan måte. Burnett skreiv i 1992 artikkelen ”Dressed for success: Sweden from Abba to Roxette” der han peikar på ein del trekk ved den svenske platemarknaden i både intern og internasjonal samanheng. Den svenske platemarknaden har blitt sett på som relativt viktig i internasjonalt perspektiv (Burnett 1992: 143), både når det gjeld sal av musikk og utvikling av talent av internasjonalt format. Dei store transnasjonale plateselskapa har difor vore mykje på jakt etter nye talent i Sverige (ibid.: 148). Som ein følge av dette, og av MTV sin posisjon som global jukeboks, ser unge svenske artistar det som naturleg å synge på engelsk sidan ei internasjonal karriere er ein logisk mogelegheit (ibid.: 149).<sup>38</sup> Men Burnett spør seg også kva som er spesielt svensk ved den svenske populærmusikken bortsett frå språket. Han meiner at svenske musistarar, slik som musistarar kvar som helst, i ei årrekkje har sett mot vest som ei kjelde for nye influensar og ny inspirasjon (ibid.). I likskap med andre vestlege land er det enklare enn nokon sinne for det svenske folket å komme i kontakt med ny musikk (ibid.: 150). Desse influensane har i sin tur vore med på å skape alt i frå reine ’copy-cat’ band til interessante og til og med unike svenske lydar (ibid.: 149).

Det ser altså ut til at den svenske populærmusikken i stor grad bygger på amerikanske og engelske popmusikktradisjonar. Litt forenkla vil det seie at den svenske populærmusikken bygger på den afrikansk-amerikanske musikktradisjonen, og kjem som ein konsekvens av denne. Det er altså ikkje i utgangspunktet to musikktradisjonar som møter kvarandre på lik linje i denne oppgåva, sjølv om EB og SN har utvikla heilt ulike stilar. Trass i at det er lite som kan seiast å vere spesifikke ’svenske’ element i musikken når ein heller ikkje brukar svensk språk, har enkelte band som Abba og Roxette hatt stor internasjonal suksess med sin ’kulturlause’ musikk, og dermed skapt rom og anerkjenning for ein svensk populærmusikktradisjon likevel. Og som vi ser, opnar Burnett opp for at det har blitt skapt unike lydar i den svenske musikken, om det likevel er innanfor den amerikaniserte og angliserte popmusikktradisjonen.

I dette kapittelet har vi sett at stemma vår er eit avtrykk av den kulturelle konteksten ho er i utveksling med. Likeins har vi lagt merke til at når vi høyrer eit stemmeuttrykk, gjer vi ei tolking av dette uttrykket ut frå vår eigen kulturelle kontekst. Med grunnlag i denne

---

<sup>38</sup> På den andre sida har dei store plateselskapa også gitt ut artistar som syng på svensk, og mange av desse har tradisjonelt hatt stor suksess i Sverige og dei andre nordiske landa (Burnett 1992: 149).

erkjenninga, skal vi i det neste kapitlet sjå nærare på dei biografiske forteljingane til EB og SN, og ikkje minst dei musikalske uttrykka deira.

## **2: Biografiske og musikalske uttrykk**

Problemstillinga bringa på bane spørsmålet om kva for spor av kultur og tradisjon eg kan finne i stemmeklangen og det songlege uttrykket til Erykah Badu (EB) og Stina Nordenstam (SN), og korleis den musikalske kulturen og tradisjonen har vore med og forma deira uttrykksform. Vi er også ute etter om dette kan seiast å vidareføre ein songtradisjon. Etter å ha sett på den meir generelle kulturelle konteksten som omgir EB og SN, skal vi no sjå nærare på den meir spesifikke kulturelle konteksten som blir presentert gjennom deira biografiske forteljingar. Sidan skal vi gjere ei lesing av kvar deira låt. Lesinga vil danne grunnlaget for den samanliknande undersøkinga av korleis den musikalske kulturen og tradisjonen kjem til uttrykk gjennom musikken deira. Etter lesinga av dei to låtane vil vi difor sette stemmeklang, songleg uttrykk og musikalske element i samanheng med dei musikalske kulturelle tradisjonane. Ein kan spørje om det ville vore mest teneleg å flette undersøkinga av den kulturelle tilknytinga inn i lesingane. Etter å ha vurdert dette, meiner eg det vil bli mest ryddig og først sjå kva låtane uttrykker kvar for seg, og sidan gjere ei samanlikning av dei to låtane.

Før vi gjer sjølve lesinga, treng vi ein kort presentasjon av den songtekniske metoden til Cathrine Sadolin, for å få eit språk og eit analytisk verktøy til skildringa av stemmeklangen til EB og SN. Korleis ulike stemmeklangar kan henge saman med ulike songtradisjonar vil eg også komme inn på. Slik vil vi få eit verktøy av både kulturell, biografisk, stemmeteknisk og musikalsk art for å gjennomføre drøftingane. Men først ser vi på den nære kulturelle ramma, EB og SN sine biografiske forteljingar. Vi skal og ta eit blikk på deira visuelle presentasjon på covera.

### ***To biografiske forteljingar***

Det biografiske materialet er i all hovudsak henta frå ulike internettsider. Dette er eit samandrag av den informasjonen som er å lese om livshistoria deira, korleis ein prøver å skildre musikken deira, og litt om kva dei sjølv seier om det å vere i musikkbransjen. Hovudmålet med dette er å gje ein presentasjon av dei to artistane, som seinare vil danne ramme for ein diskusjon om tilknyting til ein musikalsk kultur og tradisjon.

## "I planned my success" – Erykah Badu

I planned my success. I knew it was going to happen. I believed in myself, and I've always worked very, very hard as an artist, and I *am* an artist in every sense of the word. I'm a totally right-side-brain person. Everything that has to do with art and creativity comes to me effortlessly.<sup>39</sup>

Erykah Badu er fødd 26 februar 1971 i Dallas, Texas, og fekk namnet Erica Wright.<sup>40</sup>

Oppmuntra av mora Kolleen Wright, som var profesjonell skodespelar, gjorde EB sin første opptreden som fireåring, og innan ho var ti år komponerte ho musikk, studerte song, dans og biletkunst. Medan ho gjekk på Booker T. Washington High School For The Performing Arts hadde ho faste innslag som rappar i eit program på lokalradioen, og gjekk under kunstnarnamnet "Apples". I denne perioden gjorde ho seg medviten sin eigen identitet og etniske bakgrunn, og erklærte at ho ikkje lenger ville bruke det ho kalla 'slavenamnet' Erica Wright, men i staden ville bli kalla Erykah Badu. "Kah" betyr "the inner-self which can do no wrong", og "ba-du" tok ho etter scatsynginga til dei store jazzvokalistane, samt at det var ein lyd ho ofte brukte når ho song for seg sjølv. Sidan oppdaga ho at "badu" også er eit arabisk ord som betyr "to manifest truth and light".

Etter high school byrja EB med teaterstudiar på Grambling State University i Louisiana. Der slutta ho etter ei stund for å reise tilbake til Dallas og starta ein musikkarriere, medan ho blant anna jobba som danse- og dramalærar. Saman med fetteren Robert "Free" Bradford starta ho hip-hop duoen Erykah Free. Eit tilfeldig møte med ein manager førte til faste oppdrag som oppvarmarar for dei store navna innan hip-hop. Demoen deira interesserte dei store plateselskapa, men det store gjennombrøtet fekk EB då ho var oppvarmar for D'Angelo og manageren hans Kedar Masserburg fatta interesse. Ho enda opp med å signere ein solo-kontrakt med hans då stadig meir profilerte plateselskap Kedar Entertainment. Masserburg vart så president i Motown, og EB er i dag ei av dei største stjernene i nåtidas Motown-æra. Då *Baduizm* kom ut, klatra den straks til 2.plass på Billboard charts, den høgaste plasseringa på hitlistene som nokon kvinneleg solo-artist hadde oppnådd med ei debut-plate. Den førte også til Grammy Awards for "Best Female R&B Vocal Performance" og "Best R&B Album", samt ei rekke andre prisar, blant anna på Soul Train Awards. Ho har også fått brukt talentet sitt som skodespelar, blant anna som mystisk jazz-diva i filmen 'Blues Brothers 2000', og med ei større rolle i filmen 'Siderhusreglene'. Trass i populariteten har ikkje EB

---

<sup>39</sup> EB i intervju med Dave DiMartino (1997) på <http://launch.yahoo.com/read/feature.asp?contentID=157889> [Lesedato 05.06.03].

<sup>40</sup> Dei biografiske opplysningane er henta frå ulike internettsider.

gløymt kvar ho kjem frå, og på fleire frontar demonstrerer ho sitt engasjement for lokalsamfunnet ho vaks opp i. Mellom anna har ho starta sitt eige plateselskap, Control FreaQ Records, som har som mål å hjelpe fram lokale artistar.

EB er ein av dei artistane som følgjer arbeidet sitt frå unnfanging til sluttprodukt, og ho er veldig opptatt av at den forretningsmessige sida ved musikkindustrien ikkje skal få komme i konflikt med det ho har lyst til å uttrykke. Blant anna har ho uttalt at musikk og musikkindustri er to ulike ting fordi musikkindustrien er motivert av pengar, medan musikken er motivert av energi og kjensler. ”I knew we had two separate agendas when I went into the music business, but I was determined to stay strong and focused and not allow anyone to infiltrate what I want to do.”<sup>41</sup> Det har ført til eit sterkt engasjement og stor involvering i alle dei kunstnariske prosessane rundt plateutgivingane. Ho er like opptatt av til dømes utforminga av platecoveret som korleis videoen skal vere. Og EB har mange talent å spele på: ho syng, ho skriv låtane sjølv, produserer platene og regisserer videoane. I tillegg har ho talent for poesi, dans, drama og biletkunst. Ho gjorde det klart frå byrjinga av at ho såg låtane og videoane som ei forlenging av seg sjølv, og at ho difor ikkje ville inngå kompromiss når det galdt det artistiske eller det visuelle. Difor er blant anna konseptane rundt videoane hennar eiga visualisering av musikken sin. EB vil også gjerne fortsette å vere filmskodespelar, og har eit ynskje om å regissere film.

EB er sosiopolitisk og filosofisk bevisst, noko blant anna hennar sosiale engasjement syner. Ho er også oppteken av metafysikk, vitskap, spiritualitet, det okkulte og liknande tema. Ut i frå dette har hennar –isme, hennar eigen unike filosofi ’Baduizm’, utvikla seg. ’Baduizm’ er altså ikkje berre namnet på den første plata hennar, men også ein livsfilosofi som handlar om å nå sitt fulle potensial uavhengig av eventuelle hindringar.

Badu is a new icon because her work has proven not merely entertaining, but empowering. (...) ”This is my gift, my baby, my art,” Badu told BET. ”Power comes with creativity because the innovator is the one who is remembered”.<sup>42</sup>

EB har tru på at kreativitet kan gi makt, og ho har blitt eit stort ikon for mange også på grunn av den sterke filosofien som ho formidlar. Dette er EB sin måte å omslutte livet på, som handlar om å bli kjent med seg sjølv, og å gi tilbake av det ein får. ’Baduizm’ er for EB ein livsstil, idear som har ført til hennar eigen personlege utvikling og vekst. Ho håpar ’Baduizm’

---

<sup>41</sup> EB i intervju med Dave DiMartino (1997) på <http://launch.yahoo.com/read/feature.asp?contentID=157889> [Lesedato 05.06.03].

<sup>42</sup> Dette stod på den gamle heimesida hennar som ikkje lenger er tilgjengeleg, [www.erykahbadu.com](http://www.erykahbadu.com) (om ein søker på denne adressa i dag kjem ein på MySpace-sida hennar). [Lesedato 05.06.03].

også kan føre til vekst for andre gjennom å formidle det ho kallar ”pure music, energy and soul”.

"Baduizm" is an experience, an emotion, a feeling. "Badu" is my name, "izm" is what you smoke – it gets you high. "Baduizm" is designed to get you high through pure music, energy and soul. My "izms" are lighting my candles, burning my incense, knowing my creator, knowing myself. Loving my creator, loving myself. Building bridges – understanding. Destroying bridges – overstanding. Using my melanin, my power, mastering myself. Writing a song, sending a message, memorizing a story. Those are Baduizms and things I wanted to share with people. They are things that helped me grow as an individual. It's not a religion. Don't follow me and change gods or nothing. I just want you to feel it like I do.<sup>43</sup>

I følge heimesida hennar har dette allereie fått ringverknader for andre artistar. ”(...) inside the community (...) Badu's work issued an implicit call to every singer, rapper and musician to adress the higher self.”<sup>44</sup>

### **”Music is something I just happen to be good at” – Stina Nordenstam**

Stina Nordenstam vart fødd Kristina Marianne Nordenstam 4. mars 1969 i Stockholm, Sverige.<sup>45</sup> Ho hadde ein problematisk oppvekst med foreldre som i protest mot sin eigen privilegerte oppvekst meldte seg inn i kommunistpartiet, noko som skapte skam og dårleg samvit hos SN over sin eigen ’gode’ bakgrunn. Dette har ho oppgitt som hovudgrunn for at ho var sterkt prega av depresjonar fram til ho var ca 20 år, og musikken vart ein måte å flykte frå sitt vanskelege og kjærleikslause tilvære på.

I guess as a kid, I did music, just to keep my self occupied and not be at home. It's not that I was really interested in music. I wasn't really interested in anything, not even living, because I was severely depressed until I was 20. I was sealed off. I didn't have one healthy relationship until I was 20.<sup>46</sup>

Som tenåring gjekk SN på musikkskule, men følte seg framandgjort av den konvensjonelle klassiske musikken. Då ho byrja på ein større vidaregåande skule kom ho i kontakt med eit lite jazzmiljø, og byrja å spele i band. SN vart snart lei av å spele det same jazzstandard-repertoaret i dei same versjonane, og byrja å arrangere dei på sin eigen måte. Så bestemte ho seg for at ho ville skrive sine egne låtar. Stilen nærma seg no pop og rock. Då ho vann ein lokal konkurranse var premien å få spele inn ei plate, og fleire britiske plateselskap kom så på bana.

---

<sup>43</sup> EB i intervju med Dave DiMartino (1997) på <http://launch.yahoo.com/read/feature.asp?contentID=157889> [Lesedato 05.06.03].

<sup>44</sup> [www.erykahbadu.com](http://www.erykahbadu.com) [Lesedato 05.06.03].

<sup>45</sup> Det biografiske materialet om SN er også henta frå ulike internettsider.

<sup>46</sup> SN på [www.auralgasms.com/default.aspx?BandID=stina](http://www.auralgasms.com/default.aspx?BandID=stina) [Lesedato 01.06.06].

Debutplata *Memories Of A Color* (Telegram Records 1991/Warner Music 1992) inneheld låtar SN hadde skrive over eit par års tid. I mange av dei tok ho oppgjær med barndommen og oppveksten. Det gjorde ho kjenslemessig sliten og utbrent. Tre år tok det før den neste plata *And She Closed Her Eyes* (Telegram Records/Warner Music 1994) kom ut. Dette var også den tida ho slutta å halde konsertar og gi intervju. Ho synest det var skremmande å lese forvrengingar av det ho hadde sagt i diverse blad og aviser, særleg fordi ho syntest det var vanskeleg nok å vite kva som var verkeleg og kva som var fantasi. Difor bestemte SN at ho ikkje ville vere ein offentleg person, og ein periode hadde ho angst for å bli gjenkjent på gata. Eit sjeldan intervju ho gjorde like etter utgivinga av *And She Closed Her Eyes*, går tydelegvis att på nettet, og her har ho tankar om det å vere artist:

'I don't think those who buy my records should know me as a person', she said recently in one of her rare interviews. 'I don't want to be a public person. I am afraid of it. It's important that those who meet me don't already have information about me and I don't want to be recognized on the streets. I want to be invisible and private.'<sup>47</sup>

På spørsmål om det at ho aldri gir konsertar, svarar SN at ein må vere underhaldar for å halde konsertar, og at ho er meir opptatt av innspelingsprosessen. Ho er difor kritisk til idéen om at artistar må 'promotere' musikken sin gjennom konsertar.

This might sound strange but in a way, I see myself as more of an artist than a music artist. Music is something I just happen to be good at. I'm really obsessed with the recording process. The way I see performing is that it's more that you have to be an entertainer. **Or a character?** (Journalisten stiller eit spørsmål, min merknad.) Yes, just playing the songs on your record doesn't seem artful. I think it's weird that it's such a widespread idea that as an artist, you should naturally go out and play live. It's weird that the two are connected: making records and doing tours, and that everything is done sort of on demand. Of course, there are artists who are really good at it.<sup>48</sup>

Rundt innspelina av plata *Dynamite* (Telegram Records/Warner Music 1996/1997) hadde SN ein veldig tøff periode, og det vart nødvendig å ta eit oppgjær med fortida. Difor reiste ho til Stockholm for å fortelje familien at ho aldri ville sjå dei igjen. Det har ho heller ikkje gjort. Det å kunne vere kreativ var til stor hjelp i denne tida, fordi i den kreative prosessen har ting gitt mening.

'Creativeness is not ever tough for me,' she nods. 'The creative process has helped me through the years, because it is for me where things make sense. At times, I've had problems with normal language and the context of reality, where everybody seems to share the same context; but art contexts have been really sort of concrete.'<sup>49</sup>

---

<sup>47</sup> SN på [www.thefab.net/topics/art\\_music/cm09\\_stina.htm](http://www.thefab.net/topics/art_music/cm09_stina.htm) [Lesedato 01.06.06].

<sup>48</sup> SN i intervju med Madeleine Virbasius-Walsh (2006) på [www.stinanordenstam.net/html/press.html](http://www.stinanordenstam.net/html/press.html) [Lesedato 01.06.06].

<sup>49</sup> SN i intervju med Kevin Harley (2004) på [www.stinanordenstam.net/html/press/html](http://www.stinanordenstam.net/html/press/html) [Lesedato 01.06.06].

Sidan SN ikkje likar å bli tatt bilde av og ikkje skriv dagbok, synest ho det er fint å ha platene sine som speglar kva ho har gjort. Ho har ikkje noko ynskje om suksess eller pengar, og bryr seg lite om den merksemda platene hennar får. Det einaste ho har, er ein sterk trong til å uttrykke seg. Både i livet og i låtane har ho eit mål om intimitet og nærleik. "The only thing I want is to live an exciting life. I don't want anything else. I don't want success, I don't want money. That's all I want."<sup>50</sup>

I tillegg til å drive med musikk, held SN på med fotografering. Ho har også regissert eit par musikkvideoar både for seg sjølv og andre artistar, sjølv om ho i utgangspunktet er veldig skeptisk til musikkvideokonseptet. Sjølv ser ho aldri på tv, men film er noko ho kunne tenke seg å gjere, i regissørstolen. For det er den sjåande personen ho vil vere, ikkje den som blir sett. I tillegg har ho skrive musikk til radioteater og filmmusikk, både for dokumentar og fiksjon. Blant anna hadde ho ein låt med i den profilerte filmen 'Romeo + Julie' regissert av Baz Luhrmann (saman med blant anna den svenske gruppa The Cardigans). I mai 2005 hadde ho ein utstilling i Stockholm med ein nyskapt lydinstallasjon som omhandla meir spesielle tema som katastrofar, traume, ufoar, men også meir vanlege tema som kjærleik og livet i sitt alminnelege.

Mykje grunna dei meir sære sidene til SN, som at ho ikkje vil gi konsertar eller intervju, har karrieren hennar aldri tatt heilt av. Men endå ho har styrt godt unna det meste av promotering, har ho opparbeida seg ein svært dedikert fanskare. I samband med utgivinga av dei to siste platene, har ho igjen byrja å gi nokre utvalde intervju.

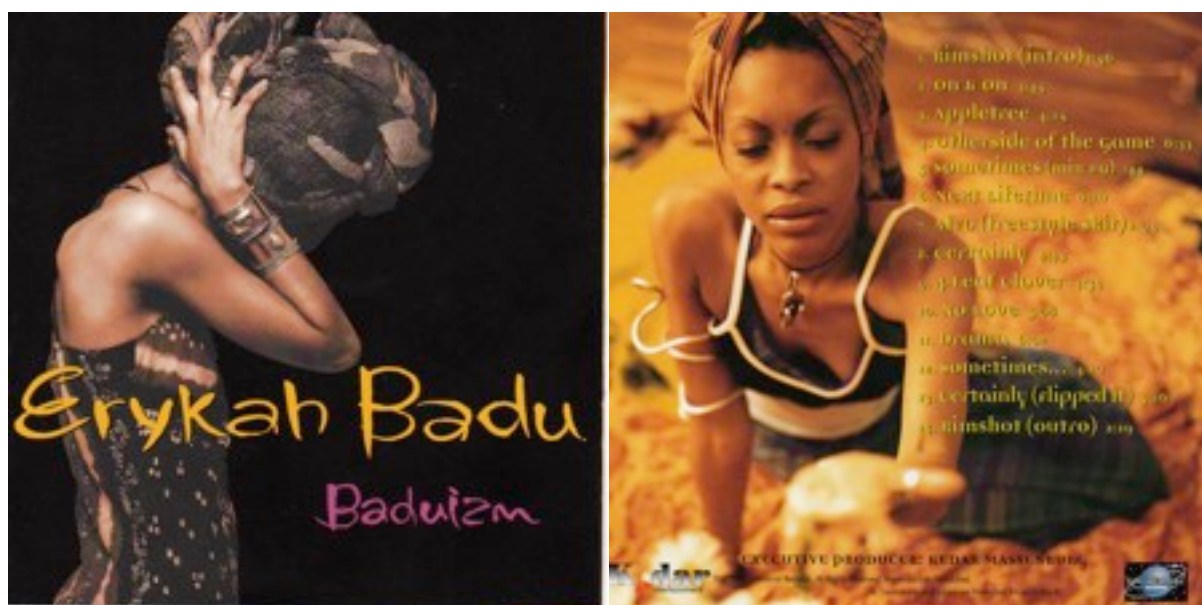
### ***Baduizm og And She Closed Her Eyes i visuelt språk***

Gjennom den konteksten den kommersielle innpakkinga alltid gir popteksten har musikkindustrien stor innverknad på vår fortolking av den musikalske meininga (Hawkins 2002:25). Bileta av ein artis kan til dømes seie oss noko om korleis artisten vil bli tolka. Coveret til eit album definerer ein artist på ein spesifikk måte, plasserer han som eit spesielt type menneske, og som eit produkt innan ulike marknadskategoriar. Det seier også noko om korleis musikken den inneheld skal bli forstått, tolka og brukt (Negus 1997:186). I denne oppgåva er det spesielt viktig å sjå på korleis coveret dannar ei kulturell ramme for musikken til EB og SN. Bileta vil truleg også seie noko om deira intensjonar med sine estetiske prosjekt.

---

<sup>50</sup> SN på [www.auralgasms.com/default.aspx?BandID=stina](http://www.auralgasms.com/default.aspx?BandID=stina) [Lesedato 01.06.06].





**Figur 2.1** EB på framsida og baksida av albumcoveret til *Baduizm*

Ein viktig del av presentasjonen av filosofien 'Baduizm' føregår gjennom bruk av symbol, noko som også gjer seg utslag i den visuelle representasjonen til EB. På coveret av *Baduizm* kan ein finne bilete av stearinlys og røykelse, samt EB ikledd store smykke, kjolar og turban. Bileta er stort sett haldne i ulike sjatteringar av brunt, og på dei er EB anten ute i naturen eller 'heime' med ein kopp te (Figur 2.1 og 2.2). Symbolet 'Ankh', som er forma som eit kors med ein sirkel på toppen i staden for den rette armen, er teikna på coveret. Dette er eit egyptisk symbol på liv, og på det eine biletet har EB ein positur som kan minne om dette symbolet (Figur 2.2). På coveret er det også eit bilete av eit smykke som kan vere EB sin 'cypher'. 'Cypher' kan oversettast med monogram, som er som eit symbol eller ein kode for det EB står for (Figur 2.2). EB forklarar sjølv kva ein 'cypher' er, på plata *Badizm Live* (Kedar/Universal 1997) mellom låtane 'On&On' og 'Appletree':<sup>51</sup>

'you all know what a cypher is? (...) It's all kinds of cyphers. (...) But a cypher can be represented by a circle, which consist of how many degrees? Well, 360 degrees (...). And my cypher keep's moving like a rollin' stone. So in my song when I say that, my cypher represents myself or the atoms in my body, and the rolling stone represents the earth. The atoms in the body rotate at the same rate on the same axis as the earth, giving us a direct connection with the place we live called earth. Therefore we can call ourselves earth. (Kedar/Universal 1997)<sup>52</sup>

<sup>51</sup> *Baduizm Live* er live-versjonen av plata *Baduizm* (Kedar/Universal 1997), og kom altså ut i løpet av det same året som EB debuterte. 'Appletree' er den låta eg seinare skal gjere ei lesing av, men då i studioversjonen. Både 'Appletree' og 'On&On' er viktige låtar i EB si musikalske karriere, og viktige for defineringa av 'Baduizmen'.

<sup>52</sup> Min transkripsjon.

Her gir EB oss likeins ei mogeleg forklaring på dei banda til naturen som ho så tydeleg knyter på bileta til coveret. "On and on, my cypher keep's movin' like a rollin' stone" er ei tekstlinje blant anna i låta 'Appletree', som eg skal gjere ei lesing av seinare i denne delen. I følge Josephs symboliserer "keep's movin' like a rollin' stone" ein ustoppeleg styrke som kjem av overtyding og stoltheit, og som overvinn alle hindringar.<sup>53</sup>

Det kan verke som EB ynskjer å gi musikken eit personleg og autentisk preg gjennom å vise det daglege livet, og ved å plassere seg sjølv ute i naturen. På same tid som dette gir ho eit naturleg uttrykk, er det også ein leik med ei romantisk forteljing om EB som songar og om låtane hennar. Bileta er heteronormative i sitt uttrykk, og bygger såleis på ei tradisjonell framstilling av kjønn. Samstundes er bileta eksotiserande, dei spelar på etniske stereotypiar og glamoriserer det å vere svart. Det er likeins ein erotisk undertone her. I forhold til den etniske kompleksiteten som vart drøfta i innleiinga<sup>54</sup> er det viktig å legge merke til korleis svarte kvinner ofte blir presentert som lysebrune. Hawkins peikar på at ein ofte kan finne ei utnytting av det etniske på den komersielle marknaden.<sup>55</sup> Er dette eit teikn på ei slik utnytting? Det er mogeleg framstillinga av EB kan tolkast slik. Dette er likevel ikkje eit veldig glamorøst og 'glossy' cover. Biletet på framsida av coveret syner til dømes ikkje ansiktet til EB. I staden er det det tradisjonelle afrikanske hovudplagget og dei 'etniske' smykka som kjem i fokus. Så sjølv om den visuelle presentasjonen av EB er ein konstruert posisjonering, er det verd å legge merke til at ein på eit vis lukkast med å gjere musikken og identiteten hennar autentisk og truverdig. EB lukkast difor kanskje med å vise styrke, stoltheit og overtyding på coverbilda, dei viktige elementa i 'Baduizmen'.



**Figur 2.2** Frå albumcoveret til *Baduizm*

<sup>53</sup> Frå ein artikkel om EB av Katherine Josephs på [www.empirezine.com/spotlight/badu/badu1.htm](http://www.empirezine.com/spotlight/badu/badu1.htm) [Lesedato 05.06.03].

<sup>54</sup> Jfr. s. 4-5.

<sup>55</sup> Sjå Hawkins 2002: 169-170 for vidare utgreiing.

Desse bileta formidlar ei rekke ting når det gjeld kulturell tilhøyring. Det er interessant å merke seg at det er lite tilknytning til noko amerikansk å finne her, men desto meir som symboliserer ein afrikansk kultur. Både det afrikanske hovudplagget, smykka og dei andre symbola, samt plasseringa i forhold til naturen, er med og uttalar ei slik posisjonering. Av dei særtrekka ved amerikansk-amerikansk kultur som Keil drog fram,<sup>56</sup> kan ein særleg finne ei blanding av fokus på det åndelege og det erotiske i desse bileta. Det er også dei som meiner at det å ha fokus på image, filosofi og framtoning er viktige element i den artistiske konstruksjonen i den afrikansk-amerikanske musikktradisjonen.

In African-American culture, the element of dress in musical performance is as important as the musical sound itself. (...) Performers establish an image, communicate a philosophy, and create an atmosphere of 'aliveness' through the colorful and flamboyant costumes they wear (Maultsby sitert i Hawkins 2002: 172).

Kva for inntrykk får vi av musikken til EB ved å sjå på desse bileta? Kanskje vi kan tenke sjanger i retning av worldmusic? Kva bileta og det visuelle bildet av EB får oss til å tenke om stemmeklangen hennar er minst like interessant. Som Frith gjorde oss merksame på,<sup>57</sup> knyter vi automatisk ei stemme til ein kropp, og førestiller oss den fysiske lydproduksjonen som måtte kjenneteikne han. Dette har like mykje med kva vi forventar oss i forhold til tradisjon å gjere, som korleis stemma faktisk lét. Her er ei tynn og vever afrikansk-amerikansk kvinne, som også utstrålar seksualitet, og tryggleik i det. Ho er likeins trygg i sin kulturelle plassering. EB har så langt synt oss ein intensjon om å opplyse seg sjølv og sitt publikum gjennom sitt estetiske prosjekt. Gjennom sine kreative evner ynskjer ho å oppnå makt til å forene oss med oss sjølv, kvarandre og den jorda vi lever på. Den musikken ho lagar skal vere 'pure energy and soul'. Det blir spennande å sjå kva musikken hennar seier oss om desse emna.

Som det kjem fram av det biografiske materialet har EB og SN litt ulike innstillingar til det å vere artistar. SN verkar å ha komme litt tilfeldig inn i musikken, men har oppdaga at dette er noko som fell lett for ho, og no opplever ho ein trong til å uttrykke seg gjennom musikken. Ho har derimot ikkje noko ynskje om å vere ein offentleg person, og verkar nesten litt likeglad med om nokon høyrer på musikken hennar i det heile. Så for kven er det ho uttrykker seg, er det berre for si eiga tilfredsstilling?

---

<sup>56</sup> Jfr. s. 32.

<sup>57</sup> Jfr. s. 18.



**Figur 2.3** SN på framsida og i albumcoveret til *And She Closed Her Eyes*

Bileta på SN sitt cover er halde i ulike gråtonar med innslag av blått. Bakgrunnen er gjerne litt 'industriell', med grus, stein, asfalt og jern som sentrale element. SN plasserer seg altså også ute, men i mykje 'kaldare' og meir urbane omgivelnader. Mange av bileta er uklare, tatt i motlys eller frå distanse, noko som gjev mange av dei eit draumaktig preg. SN slår blikket ned, eller har det svarte håret hengande framfor ansiktet (Figur 2.3 og Figur 2.4). EB møtte blikket berre ein gong på sitt cover, men skjulte ikkje ansiktet (anna enn på framsidebiletet) slik som ein får inntrykk av at SN gjer. Dette er heller ikkje eit veldig 'glamorøst' cover, faktisk er nokre av bileta ikkje særleg flatterande. På framsidebiletet er SN ikledd ein blå anorakk som får ho til å sjå ut som ei ung jente (Figur 2.3). På dei bileta ein kan lese noko ut av stemning eller kroppsspråk ser ho sjenert og sårbar ut. Bileta er av slik karakter at det ikkje ville ha vore så lett å kjenne ho igjen. Den vanskelege oppveksten hennar kan forklare noko av uttrykket i desse bileta: "I have never liked being photographed (...) and I have been like that since I was a little girl. Maybe because I have been conscious that I have not been treated well, and I have been opponent to document it."<sup>58</sup>

Det paradoksale og interessante med desse bileta er at SN trass i dette syner seg på så mange bilete, når ho truleg kunne ha valt å ikkje gjere det for å behalde sin anonymitet. Korleis ho har blitt fotografert, seier difor likevel mykje om hennar representasjon som popartist. Den triste oppveksten hennar har skapt ein sky og tilbaketrekt artist, som kanskje eigentleg gjerne

<sup>58</sup> SN på [www.thefab.net/topics/art\\_music/cm09\\_stina.htm](http://www.thefab.net/topics/art_music/cm09_stina.htm) [Lesedato 01.06.06].

vil bli sett? Det kan like godt vere at det er det SN vil vi skal tru. Dette er også ein konstruert representasjon på ein eller annan måte, slik som presentasjonen av EB er ein konstruksjon. Kanskje blir dette endå tydelegare i tilfellet med SN. Mykje kan tyde på at dette ikkje berre er gjort ut i frå eit ynskje om å få vere anonym. Det kan like godt vere at SN gjennom dette coveret leikar med vår oppfatning av artist-rolla, og korleis vi les artistar ut frå den visuelle representasjonen. Ved å ikle seg parykk og sminke kan ho framstå på eit cover utan å vere det minste utleverande om sin private person, på mange måtar det stikk motsette av slik EB presenterer seg. SN vil gjerne vere den sjåande. Er dette hennar måte å avsløre vårt blikk på? Men er denne illusjonen avhengig av at vi ikkje er klar over dette 'bedraget'?

Stina Nordenstam har också fått ett rykte om sig att vara medieskygg. Hon tycks vara kompromisslöst avståndstagande, eller helt enkelt ointresserad av, medial exponering. I en musikbransch som tilltagande värderar medial synlighet över musikalisk innovation har Stina Nordenstam i över ett decenium avböjt intervjuer, TV- framträdanden och att fotograferas. Hon sprider i stället egna bilder där hon oftast iklär sig olika peruker och ser olika ut från bild till bild.<sup>59</sup>

Ei anna tolking er også fullt mogeleg. Sårbarheita kan vere ekte. Gjennom si anti-jålete framtoning kan SN også oppnå ei tolking av ho som ein ærleg og autentisk artist. Det er eit faktum at ho held ein låg profil i media. Er det vår trang til å få ein bit av ho som fører til denne reaksjonen, og får vi medynk med ho? "(...) I also got a jagged picture of myself, due to things I read about me everywhere, that I was so fragile and melancholy and so. But after a while it meant something that I didn't quite understand."<sup>60</sup> SN syner klare symptom på det Toynbee viste oss,<sup>61</sup> at det kan vere problematisk å både vere den 'vanlege' personen, og det opphøgde idolet. SN forstår heller ikkje heilt den tolkinga ein gjer av ho som skjør og melankolsk. Ho har ein intensjon om å skape intimitet og nærleik.



**Figur 2.4** Frå albumcoveret til *And She Closed Her Eyes*

<sup>59</sup> [www.stinanordenstam.com](http://www.stinanordenstam.com) [Lesedato 01.06.06].

<sup>60</sup> SN i intervju med Andres Lokko, opphaveleg på svensk, men her oversatt til engelsk, på [www.evo.org/4ad-faq/artists/nordenstam-stina/interview.txt](http://www.evo.org/4ad-faq/artists/nordenstam-stina/interview.txt) [Lesedato 10.12.03].

<sup>61</sup> Jfr. s. 21-22.



Kva seier desse bileta oss om plassering i forhold til kultur? Stadmessig er det lett å tenke urbant, kanskje ein forstad i ein industriell by. Det kan vere ein gamal verkstad sin vegg i bakgrunnen på det eine biletet (Figur 2.3). Det er likevel ikkje så lett å få eit inntrykk av om denne byen ligg på det europeiske eller det nord-amerikanske kontinentet. Vi ser at SN er av europeisk avstamming. Men kva for musikk skildrar desse bileta? Vi kan kanskje høyre for oss noko lett pop? Kva for stemmeklang antydar det svarte håret, ein mørk eller ein lys klang? Dette er ei litt sky jente-kvinne, som kanskje er litt usikker på både seg sjølv og si kulturelle plassering. Vi skal snart få svar på våre spørsmål, men først må vi få eit omgrepsapparat til å kunne skildre stemmeklangen. Eit omgrepsapparat som også kan seie noko om kulturell tilknytning.

## ***Stemma i ord***

Før vi skal gå vidare til å gjere ei lesing av stemmeklangen, stemmeuttrykka og musikken til EB og SN, skal vi sjå litt nærare på korleis ein kan skildre og forklare stemmeklang. I mi jakt på materiale til denne oppgåva, har eg funne ein del skildringar av korleis ulike musikalske parametera blir formidla gjennom stemmeuttrykk som går på rytme, klangfarge og fraserings. Når ein kjem til det å beskrive stemmeklangen, blir det ofte famlande skildringar med utgangspunkt i subjektive opplevingar. Det er i og for seg greitt nok, for det er ikkje så enkelt å skulle sette ord på noko som ofte vanskeleg let seg beskrive. Eit ordforråd som kan vere litt meir forklarande er, slik eg oppfattar det, ei mangelvare i populærmusikalske analyser. Når det no gjennom den metodiske tilnærminga til stemmeteknikk delvis finst eit slikt språk, som i alle fall kan forklare delar av den klangmessige produseringa, er det dumt å ikkje ta det i bruk.

I forlenging av diskusjonen som vart presentert i innleiinga av denne oppgåva, om kva som er objektivt ved den klingande musikken, altså kva som er det settet med felles kodar som vi må lene oss til når vi skal gjere ei analyse, vil eg no få introdusere denne måten å lese stemma på. Dette meiner eg kan vere eit skritt på vegen for å kunne seie noko meir objektivt om stemmeklang. Ein må likevel vere merksam på at det framleis er andre aspekt ved stemmeklang og uttrykk som vil føre til subjektive tolkingar, og som tidlegare nemnt har den musikalske ramma likeins mykje å seie for korleis ein les stemma.<sup>62</sup> Det vil framleis vere vanskeleg å sette ord på og beskrive alle aspekt ved eit stemmeuttrykk. Kanskje er det heller

---

<sup>62</sup> Jfr. s. 13-14.

ikkje hensiktsmessig. Dei fleste vil truleg vere samde i at det som ofte er med på å skape dei store musikkopplevingane, er det ubeskrivelege, det som grip oss ved ei framføring som det ikkje går å forklare med ord. Difor forventar eg ikkje å vere i stand til å forklare alt ved stemmene til EB og SN, men eg skal prøve å sette ord på det eg kan sette ord på. Den diskusjonen Roland Barthes har skapt gjennom sitt essay ”The grain of the voice” (Barthes 1977), som eg var inne på i førre del, stiller viktige spørsmål som det nærast har blitt umogeleg å oversjå om ein skal beskrive stemmer spesielt. Men det gjeld også musikk generelt: kan ein bruke språket for å beskrive stemmen til å beskrive musikk? I denne delen vil eg likevel velje å sjå bort frå denne diskusjonen då eg ikkje ser den som relevant for det som er mitt prosjekt: å seie noko om det eg *kan* seie noko om vedrørande EB og SN sine stemmer og stemmeuttrykk. Dette skal eg gjere fordi eg trur å kunne seie noko om ulike songtradisjonar gjennom ei slik tilnærming.

Kategoriseringssystemet av stemma, som er utarbeida av Cathrine Sadolin, er altså ein praktisk pedagogisk metode for læring av stemmeteknikk. Det vil vere ei utfordring å gjere greie for denne metoden på ein kortfatta og forståeleg måte, sidan dette er ein ny måte å omgrepsfeste stemma på, både i praktisk og i vitskapeleg samanheng. Det vil også berre vere snakk om ein kortare, og reint teoretisk innføring i denne oppgåva i noko som eigentleg er eit praktisk fag. For vidare innføring i Sadolin sin metode må eg vise til dei kursa som blir haldne med innføring i desse teknikkane, eller boka hennar *Komplet Sangteknik* som også inneheld ein instruksjons-cd. I tillegg til ei innføring i det Sadolin kallar *Komplet Sangteknik*, vil eg sette desse omgrepa og teknikkane inn i ein musikkhistorisk samanheng, då særleg innan populærmusikkfeltet, sidan dette vil vere relevant i forhold til den historia og tradisjonen EB og SN som songarar forhold seg til. Eit anna aspekt ved denne nye måten å kodifisere stemma på, er altså at den kan hjelpe oss til å seie noko om den vidare konteksten som stemma står i, både dei musikalske impulsane den er omgitt av og den personlege tilnærminga songaren har til musikken og uttrykket. Ein må ta høgde for at dette er ein songmetode som EB og SN ikkje kjenner til, og at dei difor sjølv ikkje ville ha satt desse merkelappane på klangen sin.

## **Komplett songteknikk**

Vi skaffar oss såleis eit kort overblikk over dei nye omgrepa omkring song og songteknikk som Cathrine Sadolin presenterer i si bok *Komplet Sangteknik* (2000). Gjennom Sadolin si forskning på stemma har ein fått eit meir detaljert omgrepsapparat for å beskrive ulike stemmeklanger enn dei tradisjonelt brukte omgrepa brystklang og hovudklang. Mykje av det

som før er skrive om stemma, handlar om kategoriseringar ut i frå desse to omgrepa. Det nye språket er meir presist, fordi det finst så mange fleire klanglege nyansar enn det omgrepa brystklang og hovudklang rommar. Sadolin sitt omgrepsapparat forkastar på ingen måte den kunnskapen vi allereie har om stemma, eller det språket vi brukar for å beskrive ho, men ho har satt dei ulike stemmeklangane inn i eit nytt system som utvidar og forklarar på ein ny måte den kunnskapen vi allereie har. Dei omgrepa vi har å bruke, stammar stort sett frå forskning på stemma innan europeisk klassisk kunstmusikk, men klassisk songstil er berre ein av den songlege produksjonen og dei songlege tradisjonane som er i verda. Sadolin har prøvd å finne eit språk som kan femne all den songlege produksjonen som vi kjenner til. Ho har lytta til blant anna afrikansk-amerikanske stilartar, ulike typar etnisk musikk, heavyrock og europeisk klassisk musikk, og forsøkt å finne ein overordna struktur for dei ulike lydane (Sadolin 2000: 7). Det vil kanskje alltid vere umogeleg å heilt konkret beskrive ein stemmeklang med ord som alle kan forstå og legge den same tydinga i. Men eg opplever, og erfarer i undervisningssamanheng, at eg her har fått eit språk som kan brukast litt meir allment, og som er litt meir presist.

Grunnprinsippa med pust og støtte – at ein ikkje må stramme kjeve og lepper, og halde svelget opent – er dei same som dei ein kjenner til frå den klassiske songteknikken, men Cathrine Sadolin går heilt bort i frå inndelinga i klang med omgrepa hovudklang og brystklang. Ho meiner at det å forklare stemma ut frå desse klangomgrepa er misvisande, sidan all klangproduksjon i lågt leie vil kunne kjennast som ei dirring i brystbeinet anten ein syng sterkt eller svakt, og at all klangproduksjon i høgt leie vil kjennast som den føregår i hovudet på same måte. Sadolin vil difor skilje mellom register og klang, slik at register viser til tonehøgde og ikkje klang. Omgrepa brystklang og hovudklang blandar desse to elementa. I staden meiner ho det er meir hensiktsmessig å seie at stemma vår har fire ulike *funksjonar*, uavhengig av om ein syng i brystklangleie eller hovudklangleie, som kvar har sitt eige klanglige særpreg. Dei ulike funksjonane er noko alle brukar, men ved å sette ord på dei fjernar ein avgrensingane som ofte kan ligge i det å bruke hovudklang og brystklang som omgrep. Likeins blir det enklare å forstå korleis stemma verkar når ein kan vere meir konkret. Difor kan ein som songar lettare reindyrke ulike klangar, ofte også på ein sunnare måte. Dette fordi funksjonane har visse reglar når det gjeld volum, toneomfang og bruk av vokalar, som vi snart skal kome inn på. Desse fire funksjonane kallar Sadolin *nøytral*, *curbing*, *overdrive* og



*belting*,<sup>63</sup> og dei blir definerte ut i frå mengda av det ho kallar *metall* i lyden. Med metall meiner ho at lyden har ein kant; at den er hard, rå og meir direkte (ibid.:7). Når vi ropar det sterkaste vi kan, er det til dømes mykje metall i lyden. Når vi snakkar veldig lågt og nesten kviskrar, er det ikkje metall. Dei funksjonane med metall i seg (alle med unntak av nøytral) kan ein litt enkelt samanlikne med klage (*curbing*), rop (*overdrive*) og skrik (*belting*). I tillegg til funksjonane kan ein velje ulik klangfarging, for å gjere klangen lysare eller mørkare ettersom ein vil ha det. Sadolin har også kategorisert og gitt namn til ulike effektar som ein kan legge på dei ulike funksjonane. Effektar er spesielle verkemiddel som ikkje heng saman med melodi og tekst, men som understrekar songaren sitt uttrykk eller songaren sin stil (ibid.:16). I den følgjande forklaringa av funksjonane skal eg ikkje gå så nøye inn på dei, men nemner her at ulike effektar kan vere distortion, ral, growl,<sup>64</sup> knekk, luft på stemma, skrik, hese ansatsar og knirk, vibrato, og ornamenteringsteknikk.

### **Nøytral**

Det er berre i funksjonen nøytral at det ikkje er metall i lyden, og klangen har ofte ein blaut karakter. Det er den einaste funksjonen der ein kan bruke luft i klangen, men ein kan velje å synge med luft eller utan luft, det siste blir ofte kalla komprimert nøytral, alt etter kor opne eller lukka stemmebanda er. Alle tonehøgder, alle vokalar og alle klangfargar kan brukast av både kvinner og menn, og lydstyrken finn ein for det meste frå veldig svakt til medium kraftig. Det er berre mogeleg å synge veldig sterkt om ein brukar komprimert nøytral i høgt leie (ibid.:14). Den konkrete bruken av funksjonane skal eg komme nærare inn på. For likevel å gi eit lite døme på bruk av funksjonane, vil eg bruke låta 'Stop' av Sam Brown, då dette er ei ganske kjend låt og ho i denne låten brukar nesten alle funksjonane. Nøytral brukar Sam Brown kvar gang ein høyrer at klangen er mjukare og ho har luft på stemma, som til dømes dei første tonane når ho syng "All that I have is all that you've given me", og i det meste av det første verset.

### **Curbing**

Curbing har litt meir metall eller kant i tonane og blir difor kalla ein halvmetalla funksjon. Lyden har ofte ein lett klagande eller tilbakehalden karakter når ein syng med denne funksjonen. Ein kan bruke curbing i alle tonehøgder, men i det høge leie glir ein lett over i belting eller komprimert nøytral fordi dei funksjonane er lettare å synge i høgt leie. Alle

---

<sup>63</sup> Dette er det funksjonane heiter, det finst inga norsk omsetjing av dei engelske orda, og eg ser det heller ikkje som hensiktsmessig å omsetje dei.

<sup>64</sup> Det er det desse effektane heiter, og eg ser det ikkje som hensiktsmessig å omsetje desse heller.

vokalane kan brukast i curbing. Men i det høge leie dreier ein vokalane mot ein samansett vokal av O og Å (som i det engelske ordet 'woman'), eller E og I (som i det norske ordet vind),<sup>65</sup> eller ein slags a, 'anh', for å bli i funksjonen. Når det gjeld klangfarge, kan ein endre den ein heil del frå mørk til lys klang. Lydstyrken finn ein for det meste frå medium stille til medium kraftig (ibid.:14-15). Det er mogeleg at Sam Brown brukar curbing i 'Stop', men det er ikkje så veldig tydeleg, difor vil eg her nemne at ein artist som Beyonce ofte syng i curbing (i tillegg til nøytral).

## **Overdrive**

Overdrive er ein heilmetalla funksjon med mykje kant, og klangen er ofte pågåande, kontant og ropande. Når det gjeld tonehøgde er overdrive den funksjonen med størst avgrensingar, sidan den øvste grensa for kvinner er d2, og menn si øvste grense er c2. Det er derimot ikkje noko nedre grense. Alle vokalar kan brukast i det låge leiet, men i det høge leiet må ein dreie vokalane i orda ein skal syngje mot E (som i ordet 'ego') og Å (som i ordet 'lår').<sup>66</sup> Klangfargen til overdrive kan endrast noko, men lydstyrken er stort sett kraftig, sjølv om ein kan bruke medium lydstyrke i det låge leiet. Dess høgare toneleie ein syng overdrive i, dess meir markant blir den kraftige og ropande karakteren (ibid.:15). Funksjonane har ulik lydstyrke, noko som merkast godt om ein skiftar mellom dei når ein syng ei låt utan mikrofon. Ved bruk av mikrofon kan ein utjamne desse styrkegradane ved å trekke mikrofonen nærare eller lenger unna. På innspelte låtar har ein gjennom bruk av kompresjon også jamna ut desse lydstyrkane, slik at det kan høyrast ut som om songaren syng i same volum heile tida. Intensiteten og klangen på tonen kan likevel endre seg, og slik vert skiftet mellom ulike funksjonar høyrbare. Om ein byrjar å legge merke til desse skifta i intensitet og klang i ei låt som til dømes 'Stop', kan ein høyre dei ulike skifta som Sam Brown gjer mellom ulike funksjonar. Nokre gonger kan ein få inntrykk av at stemma hennar er nærare mikrofonen, då syng ho gjerne i nøytral, medan ho syng i ein av dei metalla funksjonane når stemma forsvinn litt lenger inn i rommet. Det er truleg kompressoren som skapar dette inntrykket av at stemma flyttar seg fram og tilbake i lydrommet. Ein kan også høyre at energien i klangen endrar seg i takt med funksjonsskifta, då dei metalla funksjonane, som krev meir volum for å syngje og er 'tettare' i klangen, utstrålar meir energi, uavhengig av fraserings- og energi bak orda. For å avsløre bruk av dei ulike funksjonane kan ein dessutan forsøke å høyre i kva for retning songaren dreiar vokalane. La meg bruke ordet "oh" som døme. Viss det er rimeleg å anta at

---

<sup>65</sup> Dette er vokalar tilpassa det norske språket. Det kan sjølvsagt vere dialektmessige ulikskapar.

<sup>66</sup> Dette gjeld også for norsk uttale.

det er metall i lyden og vokalen tydeleg er 'Å', indikerer det at funksjonen overdrive er i bruk. Dersom vokalen er litt 'trongare', meir mot ei blanding av O og Å, indikerer det curbing. I låta 'Stop', der Sam Brown syng "oh" opp mot refrenget, høyrer ein tydeleg 'Å', som viser at ho brukar overdrive på desse tonane. På slutten av refrenget syng ho igjen "oh", men no med O, som i tillegg til at det ikkje er metall i klangen avslører at ho her brukar nøytral. Medan ho syng nøytral, rett før ho syng "you better stop", høyrer ein knekk. Når ein skiftar mellom funksjonane kan dette fenomenet oppstå, og her går Brown over til overdrive igjen. Å bruke knekk som eit bevisst verkemiddel er noko Brown gjer mykje i 'Stop'. Høyr også når ho skiftar mellom overdrive og nøytral på til dømes "worry" og "lied" i første vers.

### **Belting**

Belting er også ein heilmetalla funksjon, og klangen er lys, skarp, pågåande og skrikande, og belting blir oftast brukt i det høge leiet når ein skal synge veldig sterkt med mykje metall. Ein kan bruke belting i alle toneleie, men ein føresetnad for belting er å twange epiglottishornet.<sup>67</sup> Difor kan ein berre bruke vokalar som det går an å twange på, noko som betyr at ein i det høge leiet må dreie vokalane i orda mot I, E, Æ og Ø og vokalsamensettinga I + E.<sup>68</sup> I det høge leiet kan ein heller ikkje endre den lyse og skarpe klangfargen, elles kan klangfargen berre endrast litt. Lydstyrken er kraftig, og dess høgare leie ein syng belting i, dess kraftigare og meir markant blir den skrikande karakteren (ibid.:15). Sam Brown nyttar også belting, men samstundes legg ho på effekten distortion som gjer at det høyrer ut som stemma 'vrenger', eller er i ferd å sprekke. Det gjer den altså ikkje, ho har det heile under full kontroll. Døme på dette kan ein høyre blant anna i tredje vers på orda "every(day)", "I" og "do", og under siste delen av brua på orda "walk out on me, baby, yeah". I det siste døme kan ein også ganske godt høyre korleis Brown dreiar alle vokalane mot Æ.

### **Kulturbakgrunn; stilart og songtradisjon**

Ein viktig faktor ved funksjonane er at dei kan knytast til ulike musikalske tradisjonar. Når eg seinare skal seie noko om korleis ein songleg tradisjon vert spegla i songuttrykka til EB og SN, vil det vere hensiktsmessig å ha ein gjennomgang her av korleis dei ulike funksjonane

---

<sup>67</sup> Epiglottis er det same som strupelokket. Ovanfor stemmebanda sit epiglottismuskane, som saman med strupelokket formar ei trakt eller eit horn som ein kallar epiglottishornet. Denne kan ha ulike former som har tyding for klangen. Når opninga av epiglottishornet vert gjort mindre ved at ein legg strupelokket ned mot brusken som stemmebanda er festa i, får lyden ein skarpere og meir gjennomtrengande karakter. Det er dette ein kallar å 'twange'. Dess mindre opning ein lagar, dess skarpere blir lyden (ibid.:83 og 154).

<sup>68</sup> Igjen er dette vokalar tilpassa norsk.

kan knytast til ulike songlege tradisjonar. Songhistoria er ikkje ein kontinuerleg prosess som stadig skyt fart framover, og det er ikkje ei einskapeleg forteljing eg her skal presentere. I håp om at det vil gi eit bilde av det songlege landskapet EB og SN står i, vil eg skissere nokre retningar eg knyter desse funksjonane til.

Generelt kan ein seie at det viktigaste skilje ved bruk av funksjonane i dei ulike songtradisjonane, går på kor vidt det er metall eller ikkje metall i lyden. Særleg er det ein skilnad mellom den europeiske klassiske musikken som ser ut til å føretrekke den ikkje-metalla lyden, og ein stor del av den ulike folkemusikken rundt om i verda, som oftast nyttar dei metalla lydane. Cathrine Sadolin har gjort undersøkingar som tyder på at metalla lydar inngår i stort sett all folkemusikk, til dømes bulgarsk kvinnekorsong (overdrive og belting), flamencosong (overdrive), ein stor del av opphaveleg arabisk song (overdrive og belting), ein stor del av tradisjonell og seremoniell song frå Kina (curbing og belting), og mange tradisjonelle stammesongar frå det afrikanske kontinentet (overdrive) (Sadolin 2000:75).

Ut i frå den europeiske klassiske musikken har det utvikla seg songmetodar som søker å ta vare på den klassiske songtradisjonen, og på grunn av det hegemoniet den klassiske musikken lenge hadde, har denne songmetoden og songtradisjonen blitt den leiande i vår vestlege verd. Eit døme på dette er Bel Canto-idealet, ein italiensk songmetode som betyr 'vakker song', der ein søker mot egalitet, likskap og jamn intonasjon mellom tonane.

"De fleste vestlige sangere har som regel ikke problemer med at finde de blide, ikke-metallede klange, fordi disse lyde er en vigtig del af den vestlige musik og dermed den vestlige musikopdragelse. Ikke-metallede klange læres i skolen og i den almindeligt tilgængelige sangundervisning. Mange sangere er bange for metallede lyde, fordi de fejlagtigt forbinder dem med øget risiko for stemmeskader". (ibid.: 74)

Den ikkje-metalla funksjonen nøytral er altså i utbreidd bruk i europeisk songtradisjon. Grovt sett trur eg ein kan seie at funksjonen nøytral er det ein i tradisjonell songundervisning referer til som hovudklang, som har vore det leiande klangidealet i denne stilarten. Med nyare forskning kan ein i dag seie at den europeiske klassiske musikken også nyttar metalla funksjonar. Dei er vanskelegare å kjenne igjen sidan dei er kamuflerte av den mørke klangfarginga i den klassiske songstilen, som kjem av den låge plasseringa av strupehovudet. I klassisk song brukar ein oftast komprimert nøytral, som er nøytral med lukka stemmeband. Begge kjønn brukar dette når ein skal synge stille, og kvinner bruker komprimert nøytral i det høge leiet uansett lydstyrke (ibid.: 14). Men mannlege songarar sine kraftige tonar er i overdrive, og 'heltetenorar' sine høge kraftige tonar er i belting. Kvinnelege klassiske songarar nyttar gjerne metalla funksjonar som overdrive eller curbing når dei skal synge

kraftige tonar i det djupe leiet (ibid.: 75). Innan dei musikalske utdanningsinstitusjonane, der den høgkulturelle europeiske klassiske kunstmusikken lenge har vore rådande, har dei populærmusikalske stilartane opp til no hatt status som folkemusikk, eller folket sin musikk. Songstilane i desse tradisjonane har difor ikkje hatt noko akademisk vekt, noko som har ført til ein muntleg overleveringsform av songstilane innan desse stilartane. Songarar som ikkje har vore interessert i det klassiske klangidealet har måtta prøve og feile mykje på eiga hand sidan ingen alternativ metode har vore tilgjengeleg, med det som resultat at mange av dei ikkje-klassiske songstilane desse har prøvd seg på har blitt stempla som skadelege for stemma (ibid.: 5).

Dei metalla funksjonane curbing, overdrive og belting har funne sin veg inn i dagens ulike populærmusikksjangrar nettopp gjennom ulik tradisjonell folkemusikk. Hovudsakleg har ein hatt to opphav til dei ulike populærmusikksjangrane. På den eine sida har ein hatt musikken til amerikanarane med afrikanske røter, som er ei samansmelting av element frå europeisk musikk og særleg vest-afrikansk musikk (Rasmussen 1993: 4). Slavane tilpassa seg kolonistane sitt språk, deira religion og deira musikk, og blanda det saman med det særeigne frå sin eigen kultur. På den andre sida har ein hatt dei etniske europearane sin folkemusikk, som følgde med emigrantane frå ulike delar av Europa til Amerika, og vart blanda saman i den store smeltedigelen der. Slik oppstod ei rekke nye musikkstilar.<sup>69</sup> I det følgjande skal vi sjå på ulike skildringar som er gjort av stemmeklang innan særleg dei afrikansk-amerikanske stilartane, for å sette dette i samanheng med dei ulike funksjonane. Sadolin har i si bok nemnt ei rekke artistar som brukar dei ulike funksjonane. Difor skal eg til slutt her vise til nokre av dei artistane som har vore songlege og musikalske innovatørar, og kva for funksjonar desse brukte eller brukar. Dette vil også verte knytt til ulike stilartar.

## **Funksjonane knytte til stilartar og artistar**

Sidan dei afrikansk-amerikanske stilartane kan seiast å vere opphav til mykje av populærmusikken, har eg særskild vore på utkikk etter tekstar som kan seie noko om ein stemmeklang innan afrikansk-amerikanske stilartar. På mange måtar kan ein få inntrykk av at blues, jazz, gospel, soul og funk har like mange songlege konvensjonar som ein kan finne i den klassiske songtradisjonen. Song i dei afrikansk-amerikanske stilartane framstår som ein

---

<sup>69</sup> For ei djupare utgreiing av både stilartar og vokale stilar sjå Potter (1998). Denne boka inneheld riktig nok ingen referansar til dei ulike funksjonane, men peikar på nokre av dei historiske augneblinka som har vore viktige for utviklinga av det songlege uttrykket, både innan klassisk europeisk musikk og populærmusikk.

eigen songtradisjon. I ulike tekstar eg har lest om afrikansk-amerikanske stilartar har eg funne lite som seier noko konkret om stemmeklang.<sup>70</sup> Til gjengjeld har eg funne ein del andre skildringar som går på andre parameter enn stemmeklangen. Kva for element den afrikansk-amerikanske songtradisjonen består av, skal eg no seie noko kort om. Dei skildringane som finst av stemmeklang skal eg dessutan prøve å knytte til funksjonane.

Middleton meiner i sitt essay om ”Rock singing” (2000c) at det er ei generell semje om dei viktigaste tendensane innan song i dei afrikansk-amerikanske stilartane:

Short phrases, often falling or circling in shape, usually pentatonic or modal but with much microtonal inflection, pitch bending and glissando, the phrases often much repeated; call-and-response (antiphonal) relationships between performers; off-beat accent, syncopation and rhythmically flexible phrasing; a huge variety of register (including falsetto) and of timbre (including shouts, whoops, yells, growls, humming and wordless moans) (Middleton 2000c: 30).

Vi ser her Middleton nemne ei rekke element som går både på melodisk tilnærming, pitch, repetisjon, rytmisk tilnærming, register og timbre (det ein kan kalle klang), samt forholdet mellom ulike songarar i ’call-and-response’-mønstre. Middleton meiner at andre karakteristikkar er det flytande skiljet mellom ’song’ og ’tale’, at ein insisterer på ’distortion’ (ein av effektane), at tonefall og konstant variasjon er viktig, og eit heterogent sound (ibid.). Når det gjeld klangfarge, ser vi Middleton nemne uttrykk som rop (’shouts’), skrik (’yells’) og klage (’moans’). Som eg nemnde i mi skildring av dei ulike funksjonane er dette uttrykk som kan knytast direkte til overdrive, belting og curbing – dei metalla funksjonane. Dette er karakteristikkar ved stemmeklangen i dei afrikansk-amerikanske funksjonane som også blir nemnd i andre tekstar. I ei skildring av det musikalske forløpet i ein ”ring shout”, som er ein eldre afrikansk-amerikansk stilart, kan ein finne følgjande beskrivingar som går på stemmeklangen: ”(...) hums, moans, grunts (...) timbral distortions of various kinds” (Brackett 2000: 116). Dette er kjenneteikn ved klangen som har blitt verande innan ein afrikansk-amerikansk songtradisjon. Ekspressivitet som ekstase, kjenslevarheit og smerte, som ein ofte set i samband med afrikansk-amerikanske stilartar som soul og blues, vert altså uttrykt gjennom metalla funksjonar. James Brown sin vokale timbre er blitt omtala som ”one of the harshest in rhythm and blues” (Palmer sitert hos Brackett 2000: 137). Det volumet på stemma som dette indikerer ville ha vore heilt umogeleg å få til om ein ikkje nytta dei metalla funksjonane.

---

<sup>70</sup> Sjå blant anna Middleton 1990, Keil og Feld 2005 (1994) og Brackett 2000.

Blant dei toneangivande artistane innan ein afrikansk-amerikansk songtradisjonen har dei kjende klassiske blues-songarane Ma Rainey og Bessie Smith vore. Dei opptredde på 'minstrel shows' blant anna, og utvikla ein kraftig stemmeklang ettersom dei lærte å handtere den dårlege akustikken i telta der showa føregjekk. Ma Rainey hadde ein sterk, men ofte svulstig måte å synge på, med ein vibrato lik den brukt innan klassisk song. Dette skuldast truleg påverknad frå europeiske rollemodellar, som ein også kunne treffe på i desse førestillingane. Bessie Smith sitt stemmeuttrykk var meir ropande, på same tid skarpare og meir sofistikert. I følgje Sadolin brukte ho overdrive. Smith vart så ein av dei første til å bruke mikrofonen på ein god måte, noko som tona ned uttrykket hennar. Dei etterfølgjande swing-songarane kunne så ta i bruk meir snakkestemmerelaterte teknikkar og fraseringar, som vart heilt essensielle for denne stilarten (Potter 1998: 107). Louis Armstrong var den første som brukte denne stilen. Saman med Bessie Smith hadde han stor påverknad på songstilen til Billie Holiday (ibid.: 109).

Middleton meiner at mange av dei 'blå' tonane og andre effektar ein kan finne i desse stilartane, ikkje berre blir brukt fordi dei har potensiale for å uttrykke noko, dei seier også noko om eit leikande forhold til stemma og det å synge (Middleton 2000c: 30). Dessutan kan ein i enkelte tilfelle finne ein nesten instrumental måte å tilnærme seg stemmeklang på.

One of the importances of the Afro-American tradition lies in the fact that often the voice seems to be treated more as an 'instrument' (the body using its own resources to make sound (...)) From work-song grunts through 1930s jazz styles (Louis Armstrong singing 'like a trumpet'; Billie Holiday 'like a sax') to the short mobile vocal phrases of funk and scratch textures (used like percussion, bass or synthesizer) (...) (Middleton 1990: 264).

Middleton omtalar her ei meir kroppsleg tilnærming til stemmeklang gjennom herming av til dømes saksofon og trompet. Desse instrumenta har litt skarp klang, metalla om ein vil, så noko ein kan lese ut av dette er at stemmelyden til Louis Armstrong og Billie Holiday var litt skarp. Variasjonane av måtar å synge på innan dei afrikansk-amerikanske stilartane er likevel store peikar Middleton på, "from Louis Armstrong's gravelly scat to Howling Wolf's cold-eyed aggression, from Bessie Smith's majestic growl to B. B. King's honeyed melismata" (Middleton 2000c: 30). No skal vi difor kort følgje nokre linjer innan utviklinga av dei populærmusikalske stilartane, og sjå korleis artistar konkret kan knytast til ulike funksjonar ut i frå Sadolin sine undersøkingar av stemmeklang og funksjonsbruk.

Rythm and Blues (R&B) var i byrjinga eit samleomgrep på dei svarte sin musikk, med eigne hitlister som inneheldt både swing<sup>71</sup>, gospel<sup>72</sup> og blues<sup>73</sup>. Men i løpet av 1950-talet utvikla R&B seg til ein eigen stilart. Med utgangspunkt i R&B og gospel oppstod så soul i byrjinga av 1960-talet, og i 1965 kom James Brown si låt 'Papa's got a brand new bag' som introduserte funk. Som vi har sett er dette stilartar som er karakterisert ved intense og inderlege vokalframføringar, ofte med mykje metall i lyden. Bessie Smith brukte overdrive, ei av jazzen sine førstedamer, Billie Holiday, brukte overdrive, gospelsangaren Mahalia Jackson brukte overdrive og belting, souldivaen Aretha Franklin, brukte overdrive og belting, James Brown brukte belting, og R&B-sangar Ray Charles og pop-soul innovatør Stevie Wonder nytta og nyttar den halvmetalla funksjonen curbing. Av nyare artistar som brukar element frå desse stilartane kan ein høyre til dømes Whitney Houston og Celine Dion som nyttar overdrive og belting, og Mariah Carey og Beyonce som nyttar curbing.<sup>74</sup>

Enkelt sagt oppstod rock'n roll på 1950-talet i det sørlege USA frå dei regionale formene blues og country music, og vart raskt både eit nasjonalt og internasjonalt fenomen (Connell og Gibson 2003: 55).<sup>75</sup> Middleton viser til bluesmusikken sin påverknad på stemmeuttrykket innan rock'n roll, med sitt emosjonelle uttrykk som "tightens the throat" (Middleton 2000c: 31). Med det meiner han etter all sannsynlegheit den rå og direkte stemmeklangen som vi no kan sette ord på i form av metalla stemmefunksjonar. Den same "tightened throat" fantes også i countrymusikken, karakterisert ved høg pitch og nasal tone, som vi no kan identifisere som belting ved hjelp av twang.<sup>76</sup> Bluessongar B.B. King brukte overdrive, og det same gjorde innovatørar av rock'n roll som Little Richard, Jerry Lee Lewis og Elvis Presley. Seinare hadde bluesen stor innverknad på den engelske rocken, og diverse rockarar har halde fram å bruke dei metalla funksjonane, slik som til dømes Eric Clapton (curbing), Mick Jagger (curbing, overdrive og belting), Robert Plant (curbing), Ozzy Osborne (overdrive), Steven Tyler (belting) og Bruce Springsteen (overdrive). Det same har mange av country- og westernsongarane, slik som til dømes Dolly Parton (overdrive og belting), Willie Nelson, Johnny Cash og Emmilou Harris (alle overdrive).

---

<sup>71</sup> Ein jazz-stilart med utspring i blues og populærsongar, som var veldig poulær frå ca 1935-1945.

<sup>72</sup> Gospel har eksistert som ein eigen stilart med sin eigen utvikling gjennom heile 1900-talet, og har hatt stor innverknad på soul og R&B.

<sup>73</sup> Blues hadde sitt utspring frå worksongs og spirituals, og vert av mange rekna som den afro-amerikanske folkemusikken (Rasmussen 1993:12).

<sup>74</sup> Alle døma på songarar og kva for funksjon dei brukar er henta frå Sadolin 2000, høvesvis side 81-82 (nøytral), 92 (curbing), 103 (overdrive) og 113 (belting). Dette er berre eit utval av alle dei songarane Sadolin nemner.

<sup>75</sup> I følge Middleton er likevel det dominerande opphavet den svarte musikken, sidan den afrikansk-amerikanske musikken tidlegare hadde influert countrymusikken (Middleton 2000c: 30).

<sup>76</sup> For meir detaljert innføring i utviklinga av songstilane innan rock'n roll og country sjå Middleton 2000c: 31.



R&B inspirerte den engelske framveksten av populærmusikk, og det ser ut til at mange også adapterte den metallaste stemmeklangen. Paul McCartney brukte og brukar overdrive, og seinare har Freddie Mercury (overdrive og belting), George Michael og Bono gjort det same, medan David Bowie og Sting nyttar curbing. Av andre popaktørar i dag kan ein nemne Madonna, KD Lang og Sheryl Crow, som trass i ulike musikalske stilar alle nyttar curbing når dei syng. Svenske popartistar som Marie Fredriksen frå Roxette og Agneta Fältskog frå Abba brukar også metallaste funksjonar, høvesvis overdrive og curbing.

Det skal også seiast at nøytral blir brukt i ulike populærmusikksjangrar, om enn oftast med ei anna klangplassering og eit anna klangideal enn i klassisk musikk.<sup>77</sup> Det er heller ikkje uvanleg som eg har vist før, å kombinere nøytral med anten curbing, overdrive eller belting. Då mikrofonen kom på byrjinga av 1900-talet hadde han også innverknad på utviklinga av dei nye stilartane. Som vi var inne på tidlegare i oppgåva, i teoridelen om stemma i sosiokulturell kontekst,<sup>78</sup> gav mikrofonen rom for å uttrykke intimitet. Den har kanskje difor i særleg grad gitt rom for utviklinga av måtar å synge nøytral på, sidan det då på ein heilt anna måte vart mogeleg å nytte dynamiske variasjonar i songen. Dei meir sentimentale popballadane som innimellom dukka opp innan repertoaret til country og R&B, førte samstundes med seg ein invitasjon til å utforske meir klassiske songteknikkar (Middleton 2000c: 31), noko som då innebar bruken av funksjonen nøytral. Av kjende songarar frå ulike stilartar som oftast har brukt nøytral kan eg nemne Ella Fitzgerald, Nina Simone, Nat King Cole, Aaron Neville og Kate Bush, som alle brukte eller brukar komprimert nøytral, og Sarah Vaughan, Marilyn Monroe, Enya, Sinead O'Connor, Sade og Suzanne Vega, som alle brukte eller brukar open nøytral.

Kva for funksjonar EB og SN brukar, ynskjer eg å påvise gjennom dei følgjande lesingane av låtane deira. I dei vidare diskusjonane vil eg så sjå på mogelege årsaker til at dei brukar dei funksjonane dei gjer ved å sette stemmeklangen og uttrykka deira inn i den kulturelle konteksten. Men først altså eit blikk på ulike element og parametre, samt stemmeklang og uttrykk som gjer seg gjeldande i 'Appletree' av EB, og sidan 'Crime' av SN.

---

<sup>77</sup> I populærmusikk er det vanleg å synge ut i frå snakkestemma med eit normalt plassert strupehovud, noko som gjer det mogeleg å artikulere orda tydeleg, medan ein i klassisk musikk har strupehovudet i ei lågare plassering, noko som gir rundare og fyldigare vokalar og klang. For vidare utgreiing sjå Potter 1998.

<sup>78</sup> Jfr. s. 16.

## ***”I have some food for thought” – lesing av ’Appletree’***

I 1997 debuterte EB med plata *Baduizm* (Kedar/Universal 1997), der ho har komponert alle låtane sjølv så nær som ein. Plata blir i følgje ulike internettsider, sett på som eit landemerke for R&B. På den låten eg har valt å analysere, ’Appletree’, har EB sjølv stått for keyboard og programmering saman med Ike Lee III, og desse to er også kreditert som produsentar. EB har likeins lagt på korestemmene sjølv. Låten vart opphavsleg laga av EB og fetteren Robert Bradford for bandet deira Erykah Free, og er i følgje coveret inspirert av og dedikert til ”My Ganny”. ”My Ganny” er, også i følgje coveret, EB si bestemor M. Viola Wilson.

’Appletree’ framstår for meg aldri som ein kjedeleg låt. Men det er ikkje så mykje som skjer av utvikling og oppbygging i kompet. Dei fleste elementa, som må vere programmerte instrument<sup>79</sup>, blir repeterte gjennom heile låten i gjentakningar som går over to eller fire takter (’looping’). At lydane er programmerte, kan ein også til ei viss grad høyre på den noko statiske lyden og framtoninga dei har. Det er lite rørsle innan lyden til elementa. Låten har heller ingen kadens eller klar slutt. Det harmoniske grunnlaget er det same gjennom heile låten, og er dermed ikkje med på å dele låten opp i tydelege vers eller refreng. Det er berre små endringar i kompet, elles er altså groove, bass og akkordrekke den same heile tida. Songtekst og melodi er difor hovudsakleg dei elementa som er med på å gi låten form. I det følgjande skal vi no først sjå nærare på groove og den harmoniske strukturen i låten, og korleis desse elementa er med på å forme lydrommet. Deretter går vi over til å sjå på stemmefunksjonar og klang, og korleis desse elementa forhold seg til orda i låten.

### **Komposisjonelle strukturar**

Låten går i 4/4-delar, der stortrommelyden går i ein loop over fire takter med markering av slaga 1 og 3& i kvar takt (Døme 2.1). I den fjerde takta i kvar runde blir slaget 1& markert på stortromma med masse klang i lågt register, noko ein nesten føler på kroppen meir enn ein høyrer. Stortromma er ganske framtrudande i lydrommet i introen, men vert sidan liggande litt lenger bak til fordel for basslinje og skarptromme som kjem inn i del A1. Hi-hatlyden har likeins eit fast mønster gjennom heile låten, den markerer det første, tredje og fjerde 16-delsslaget i kvar 4-del, spelt med ei swingkjensle slik at ein får eit swing-shuffle groove i låten (Døme 2.1). Hi-haten blir liggande ganske tydeleg midt i rommet, sjølv om

---

<sup>79</sup> Som eg var inne på står det i coveret at EB og Ike Lee III står for programmering og ”keys”, og det er heller ikkje referert til andre musikarar.

skarptromma også tek litt av plassen. Skarplyden er eit av dei elementa som ikkje er heilt fast, sjølv om han alltid markerer andre og fjerde slag i takta når han er der (Døme 2.1). Lyden skiftar mellom kantslag og midtslag, men når dette skjer er det eigentleg ikkje noko fast mønster på, bortsett frå at det alltid blir spela kantslag i siste takta av B-delane, som eit slags brake inn i C-delane. Skarplyden blir av og til borte i nokre takter, og opnar då for meir plass til dei andre elementa. Alle trommelydane er nokså tørre i etterklang og flate i lydstrukturen, og om ein ser bort i frå den eine oppklanga staden i stortrommelooopen, gir difor ikkje trommelydane lydrommet form og djupne på nokon annan måte enn at stortromma ligg litt lågare i frekvens enn skarp og hi-hat.



### Døme 2.1 Trommeloop i 'Appletree'

Det harmoniske, representert ved bass og keyboard, har likeins faste mønstre som gjentek seg gjennom låten, sjølv om bassen ikkje er til stades i introen. Basslyden har ein ganske tydeleg keyboard-karakter som ein kan høyre på anslaget og den jamne lyden. Han går rytmisk i ein loop over fire takter, der særleg slaga 3 og 4 i kvar takt er viktige. Det harmoniske gjentek seg annankvar takt, med tonane D og F# i første takt og F# og A i andre takt (Døme 2.2). Bassen er det instrumentet som tek mest plass i lydrommet, og ligg like langt fram som vokal, men litt lågare i frekvens. Keyboard spelar ei akkordrekke som går i ein loop over to takter. Harmonisk er akkordane Em/H - F#/C# - G#m/D# - Hm/F# - Am/E. Akkordane skiftar på slaga 1, 2&, 3 og 4 i første takt. Hm/F#-akkorden ligg over til det første slaget i den andre takta og kjem i ei broten oppløysing på slaga 1&, 2 og 2&, før Am/E kjem på slag 3 (Døme 2.3). Frå A1 og utover, særleg i A og B-delane, vert Em aksentuert ved å legge akkorden kort på den siste 16-delen i kvar runde, som ei synkopert opptakt til neste runde. Denne aksentueringa føregår ikkje på same måte gjennom låten, og er med på å skape litt variasjon. Keyboardlyden har ein Fender Rhodes-aktig karakter med sin mjuke, runde tone, samstundes som ein kan høyre anslag under aksentueringa. Aksentueringa har ein liten etterklang og ligg ganske midt i lydrommet, medan akkordane elles har litt etterklang. Keyboard ligg difor litt tilbaketrekt i rommet, og er med på å opne rommet bakover og gi romkjensle i låten.



## Døme 2.2 Bassloop i 'Appletree'



## Døme 2.3 Akkorder i 'Appletree'

Som ein kan sjå av Døme 2.3, vert akkordane spela i ei omvendning med kvinten i akkorden nederst. Ved at kvinten vert dobla på denne måten vert tonane H, C#, D#, F# og E veldig framtrekande i akkorden. Dette er med på å gi ei dominantkjensle, sidan akkordrekka alltid leier tilbake til H, og H dermed vert ein viktig tone. Samstundes vert Em markert gjennom den aksentueringa ein gjer. Melodilinja i vokal angir at tonika er E, sidan ho går over ein E eolisk skala. Men bassen spelar tonar som utgjer ein D-akkord. Vokallinja dissonerer likeins med det høge tredjetrinnet, sjettetrinnet og sjuandetrinnet som tidvis er i akkordane. Det er altså både høge og låge trinn til stades på same tid. Dette skaper ein harmonisk dissonans og spenning i låten.

I C-delane kjem det inn ei svak melodilinja i ein fløyte-liknande mjuk lyd. Denne melodilinja leier også mot E som tonika. Samstundes er lyden det elementet som saman med vokalen er med og definerer forma på låten. Slik får ein ei kjensle av at låten består av ulike delar trass i repetisjonane i dei fleste instrumenta. På grunn av at den ligg i dei øvre frekvensane, er denne lyden også med på å utvide rommet oppover. I introen er det dessutan med nokre lydar som mest av alt minner om fuglekvisper. Lydane ligg i dei øvre frekvensane og dermed verkar det som om dei kjem frå ulike stader i den øvre delen av rommet. Desse er med på å gi ei kjensle av at rommet er ganske stort i og med at dei minner om fuglar som syng oppe under himmelen. I introen er det også lagt på litt 'knitring', som på gamle lydopptak, men denne er ikkje særleg framtrekande.

Som eg nemnte, synest eg ikkje at 'Appletree' blir ei kjedeleg låt trass i at kompet er programmert og går i ein loop som berre har små endringar. Dynamisk er det heller ikkje så mykje som skjer, korkje i volum, instrumentering eller kompositoriske element. Men det som

eventuelt måtte mangle av dynamikk og rørsle i kompet, klarar EB på beste vis å vege opp for gjennom den vokalmessige presentasjonen. Etter ein gjennomgang av instrumentering og lydrom skal eg difor no sjå nærare på det som føregår vokalmessig, både når det gjeld bruk av stemmefunksjonar, klang, fraserings og produsering. For å få eit meir oversiktleg bilde av stemmebruk, instrumentering og lydrom, har eg gitt ei meir skjematisk framstilling av dette i Tabell 2.1.

**Tabell 2.1 Songtekst, stemme og lydrom i 'Appletree'**<sup>80</sup>

Form	SONGTEKST	STEMMEFUNKSJON OG KLANG	INSTRUMENTERING OG LYDROM
<b>Intro</b> 8 takter	1. I'd like to dedicate this to all of the creators righteous children 2. I have some food in my bag for you 3. Not the edible food, the fod you eat, no 4. I have some food for thought 5. Since knowledge is infinite it has infinitely fell on me, so um	Snakkar. Funksjonen nøytral med luft og formidlar mildleik, intimitet og nærleik. Stemma er lengst framme i miksen, litt inne i lydrommet. Den har ein liten etterklang som kjem tydelegast fram på s-ane.	Rhodeslyd omsluttar stemma samstundes som den opnar rommet bakover. Stortromme skaper djupne, og hi-hat ligg ein stad mellom rhodes og stemme. 'Fuglekvisiter' frå ulike stader i rommet, skaper kjensle av stort rom dei 4 første taktene. Det er også lagt på litt knitring, som på gamle lydopptak.
<b>A1</b> 8 takter	6. It was a stormy night 7. You know the kind where the lightening strike 8. And I was hangin' out with some of my artsy friends 9. <b>Ooh wee ooh wee ooh</b> 10. The night was long, the night went on 11. People coolin' out until the break of dawn 12. Incense was burnin' so I'm feelin' right, aight	Startar å synge, i byrjinga med nokså same type nøytral med luft, som i intro. Frå ordet "strike" i linje 7 blir det gradvis skarpare og meir twanga klang, men ho brukar framleis nøytral. Det er meir vekt på det perkusjonsmessige i fraserings frå linje 10. Stemma er dubla i linje 9 med ei stemme litt i bakgrunnen. Truleg grunna forskjell i stemmeklang mellom snakking og synging verkar stemma å ligge litt lenger inn i rommet.	Rhodes med anslag gir liv til kompet. Synthbass kjem inn og blir dominerande i rommet, nesten like dominerande som vokal. Stortrommelyden forsvinn nesten i basslyden. Rommet blir litt mindre når den fløyte-liknande lyden manglar.
<b>B</b> 8 takter	13. See I picks my friends like I pick my fruit 14. My Ganny told me that when I was only a youth 15. I don't walk around trying to be what I'm not 16. I don't waste my time trying to get what you got 17. (I) I work at pleasin' me cause I can't please you 18. And that's why I do what I do 19. (My) My soul flies free like a willow tree 20. Doo wee doo wee, doo <b>wee</b>	Nøytral med twanga klang. I linje 17 og 19 'kommenterer' ei enkelt stemme med litt kviskrande karakter i bakgrunnen "I" og "my". Ordet "wee" er dubla og har ei korestemme ein liten ters over melodilinja.	Skarpen endrar lyd til kantklang i siste takt før C-delen, og gir ein liten pause i det statiske.
<b>C1</b> 8 takter	21. And if you don't want to be down with me, you <b>don't want to pick from my appletree</b> 22. And if you don't want to be down with me, then you <b>don't want to pick from my appletree</b> 23. And if you don't want to be down with me, then you <b>don't want to pick from my appletree</b> 24. And if you don't want to be down with me,	Brukar sannsynlegvis funksjonen curbing første del av frase 21 og siste del av frase 22. Første del av frase 23 og siste del av 24 kan også vere i curbing, resten i nøytral med twanga klang. Stemma blir	Fløytemelodien kjem inn og antydar eit større rom igjen. Færre aksentueringar av akkordane i opptaktane gir også eit mildare preg.

<sup>80</sup> Songteksten i tabellen står av og til i tjukke bokstavar. Dette betyr at leadstemma blir dubla. Når songteksten står i kursiv betyr det at den har ei korestemme som ligg på ein annan tone enn leadmelodien. Dei orda som står i parantes er 'kommenteringar' frå ei anna stemme bak leadstemma.

	you <b>just don't want to be down</b>	dobla av fleire stemmer i den andre takta av alle frasene. Desse stemmene er i ein meir mjuk nøytral-klang utan så mykje twang. Dei omsluttar leadstemma i større grad enn før i låten, men smeltar ikkje inn i den.	
A2 8 takter	25. I have a hoe 26. And I take it everywhere I go 27. Cause I'm plantin' seeds so I reaps what I sow, (ya know) ya know 28. Oh on and on, and on and on 29. My cipher keeps movin' like a rollin' stone 30. I can't control the soul flowin' in me, (ooh wee) ooh wee	Linje 28 med scattetekst med skarpere lyd og meir vibrato enn resten av frasene, truleg i curbing. I linje 30 kjem eit slags 'utbrot' med melodisprang over to oktavar. Stemma i det høge leiet er i litt tynn, twanga nøytral. Ei enkel snakkestemme 'svarar' i frase 27 og 30, denne er tydelegare enn i forrige B-del.	Fløytelyden forsvinn og rommet vert mindre igjen. Dei to første taktene har kantslag på skarp, som ei markering av ny del. Så går ein tilbake til midtslag. I nest siste takt forsvinn skarp-lyden heilt, for så å komme tilbake først med kantslag og så med midtslag i siste takt. Dei andre elementa får meir plass når skarpen forsvinn.
B 8 takter	31. See I picks my friends like I pick my fruit 32. My Ganny told me that when I was only a youth 33. (I) I don't walk around trying to be what I'm not 34. I don't waste my time trying to get what you got 35. (I) I work at pleasin' me cause I can't please you 36. And that's why I do what I do 37. (My) My soul flies free like a willow tree 38. Doo wee doo wee, doo <i>wee</i>	Litt mjukare nøytral klang. Ordet "why" i frase 36 skil seg ut som skarpere og meir twanga. Frase 38 har også denne gong ei dobling og korestemme på "wee" ein liten ters over melodien. 'Kommenterer' ein "I" meir enn forrige B-del.	Kantslag på skarp den siste takta før C-delen, som eit 'brake' inn i denne delen.
C2 8 takter	39. And if you don't want to be down with me, you <b>don't want to pick from my appletree</b> 40. And if you don't want to be down with me, you <b>don't want to pick from my appletree</b> 41. And if you don't want to be down with me, you <b>don't want to pick from my appletree</b> 42. And if you don't want to be down with me, you <b>just don't want to be down</b>	Sterkare og skarpere klang, mogeleg delvis bruk av curbing, men ikkje like sterkt som C1. Melodilinja går ikkje opp på "(apple)tree" i frase 40, som i frase 22. Her er endå meir fokus på rytmisk bruk av konsonantane, og ørsmå endringar i den rytmiske plasseringa og betoninga av enkelte ord. Dette er tydelegast på første "don't" i frase 42. Same dobling av leadstemma som i C1.	Fløytelyden kjem tilbake og opnar rommet igjen. Det er færre aksentueringar i akkordrekka.
D 8 takter	43. Oh my my my 44. Oh my my my 45. <b>Oh my my my, oh</b> 46. Oh mymymymymymymymy	Generelt svakare og tynnare twanga nøytralklang. Frase 44 har ein del vibrato med ein litt skarpere klang. Frase 45 er dobla med stemmer som nesten har smelta saman med leadstemma og gir inntrykk av at det er denne som er blitt sterkare, meir enn at andre stemmer doblar. Frase 46 er veldig rytmisk sunge på "my". Det er også andre scattelydar etter frase 46 som forsvinn litt og framstår meir som nynning i bakgrunnen.	Fløytelyden fortset i eit litt anna mønster, med ekko inni mellom. Skarpen i kantslag opnar rommet litt. Han blir også borte dei to siste taktene, men kjem tilbake som midtslag i siste slag før B-delen som ei innleiing til denne. Også her er det mindre aksentuering av akkordane på opptakt.
B 8 takter	47. Oh I picks my friends like I pick my fruit 48. My Ganny told me that when I was only a youth 49. (I) I don't walk around trying to be what I'm not 50. I don't waste my time trying to get what you	Lik forrige B-del i stemme-klang, men meir slepent rytmisk. Ikkje så harde konsonantar, særleg i frase 48. Vi høyrer rommet i etterklagen betre enn i D-delen, fordi det er	Fløytelyden forsvinn. Kantslag på skarp i siste takt er før C-delen.

	got 51. (I) I work at pleasin' me cause I can't please you 52. And that's why I <b>do what I do</b> 53. (My) My soul flies free like a willow tree 54. Doo wee doo wee, doo wee	fleire s-ar i desse orda. 'Kommenteringa' er stort sett den same som i dei andre B-delane, men "do what I do" i frase 52 er dubla med ei slags kommenterende stemme. Doblinga og korestemma på "wee" i frase 54 er kutta heilt ut.	
C3 8 takter	55. And if you don't want to be down with me, you <b>don't want to pick from my appletree</b> 56. And if you don't want to be down with me, you <b>dum dum diddy</b> 57. And if you don't want to be down with me, you <b>don't want to pick from my appletree</b> 58. And if you don't want to be down with me, you <b>just don't want to be down</b> (Just don't want to be down)	Omtrent same energi og klang som C2. Ulike ord i frase 56 samanlikna med frase 22 og 40. Ny 'kommentar' i frase 58, som kjem frå eine sida av lydrommet. Den rytmiske fraseringa er meir lik C1.	Fløytelyd kjem tilbake, saman med mindre aksentuering.
Outro 23 takter - fade frå 18 takt	59. You just don't want to be down (Just don't want to be down) 60. <b>Oh</b> , you just don't want to be <b>down</b> 61. Down, down (down), down 62. <b>You just don't want to be down</b> 63. Oh, you just don't want to be down 64. Down, down (mm), down, down (ooh), down (ooh), down (ooh), down (ooh), down (mm), down (mm), down (mm), down, down, down, down, down, I'd be down, ooh, oh no, you just don't want to be down	Første frasene i veldig twanga og spiss nøytral-klang. Unntak er frase 60 og orda "you just don't want to be" som har ein mjukare karakter. Frase 64 og ut blir sunge sterkare og med skarpere karakter, mange av "down"-orda truleg i curbing. Dei kommenterende elementa som ligg litt bak leadstemma i lydrommet, er sunge i ein mjukare nøytral klang. "Oh" og "down" i frase 60 er dubla med ei korestemme høvesvis ein kvint under og ein kvint over. Første del av frase 62 har korestemme ein kvart under, før den endar i ei dobling av "down" der stemmene smeltar litt i kvarandre.	Fløytelyden fortset med same mønster som i C-delen dei første 8-taktene, sidan kjem den innimellom. Skarpen spelar annankvar kantslag og midtslag dei 4 første taktene, så midtslag i 8-takter, før kantslag fram til faden. Mindre aksentuering av akkordane.

## Stemmeklang og uttrykk

I introen snakkar EB og fortel at ho har "some food for thought" (frase 4, Tabell 2.1). Her brukar ho funksjonen nøytral med luft og ein open klang, og formidlar mildleik, intimitet og nærhet. Det verkar som ho har noko ho gjerne vil fortelje, kanskje av personleg art. Stemma er halden i noko som for EB høyrer ut som eit passe lågt snakke-leie. Ho går berre oppover i leiet i frase 3, som om ho formar eit spørsmål, for så å 'svare' på dette ved å gå heilt ned igjen på ordet "no" og nesten kviskre til slutt i den same frasen. Når ho byrjar å synge i del A1, fortset ho ei kort stund med same type uttrykk som i introen, i nøytral med luft i ein open klang. Men allereie i frase 7 på ordet "strike", brukar ho litt mindre luft og får ein klang som er litt skarpere og nesten litt nasal. Ho set også på ein del vibrato. Deretter vert klangen stadig skarpere, ettersom ein kjem utover i del A1, sjølv om ho framleis syng i funksjonen nøytral. Denne klangen som er litt skarp, pregar meir eller mindre stemmeklangen i resten av låten. Det er grunn til å tru at denne klangfarginga kjem av at EB twangar epiglottishornet. Twang

forklarte eg nærare om i delen 'komplett songteknikk'.<sup>81</sup> Der viste eg til at twang er ein nødvendig del av det å synge i funksjonen belting. Men det er også mogeleg å bruke twang som ein klangeffekt på funksjonane nøytral og curbing, slik som EB gjer det i denne låten. Effekten det får, er at det nesten verkar som om EB tek eit steg tilbake for å vurdere meg med eit kritisk blikk, særleg når ho syng "See I picks my friends like I pick my fruit" (frase 13) i byrjinga av del B. Klangen inviterer ikkje lenger så mykje til nærleik og intimitet, og stemma verkar også som om ho er trekt litt lenger frå oss og inn i rommet. Samstundes vert det meir tekst i frasene frå frase 10, og herifrå legg EB meir vekt på det rytmiske gjennom uttalen av konsonantane. Dette dempar den nærleiken som vart skapt i introen. Til gjengjeld blir vi dratt inn i eit svingande og leikande landskap.

Når EB kjem til første C-del (C1, ), er det litt som ho skiftar intensitet i stemmeklangen. Stemma har mindre luft og får litt meir kant eller metall i lyden. Det er sannsynleg at ho her brukar funksjonen curbing. Dette høyrer vi særleg i første del av frase 21 og siste del av frase 22, også fordi EB si stemme vert trekt endå litt lenger inn i rommet akkurat på desse stadene. Dette kan skuldast kompressoren ein har køyrt stemmelyden gjennom. Når eg seier det er *sannsynleg* at ho syng i curbing desse stadene, er det fordi det er litt vanskelegare å bestemme om klangen får meir metall når han allereie er ganske skarp i utgangspunktet. Å høyre det på vokalane er heller ikkje så lett sidan melodien ikkje ligg i så høgt leie for curbing at det er nødvendig å dreie vokalane noko særleg, og kompressoren tek det ein eventuelt kunne høyrte av volumforskjell. Det som er sikkert, er at stemmeklangen har ein mindre rund og 'soft' lyd i desse partia. Den litt rundare klangen er tilbake i siste del, frase 23, for så å få litt meir metall igjen i frase 24 på "just don't want to be down". Sidan utover i låten, kjem denne litt skarpare klangen på ei og anna frase og eit og anna ord, som i frase 28 og nokon av orda "down" i frase 61 og 64. Dei andre C-delane har ikkje gjennomgåande så skarp klang som C1 sjølv om dei jamt over har ein skarpare og meir twanga klang enn til dømes B-delane. Del C1 er også ulik dei andre C-delane ved at melodien går opp på einstroken H på "(apple)tree" i frase 22, noko den ikkje gjer i frase 40 eller 56 (Døme 2.4).

Etter C1 kjem det som best kan beskrivast som ein ny A-del, men melodien i denne delen er heilt annleis enn den i A1. Likevel vil eg kalle denne ein A2 sidan desse A-delane på ein måte er dei to versa, med heilt eigne ord<sup>82</sup> og melodiar som ikkje blir repetert seinare i låten. Sjølv

---

<sup>81</sup> Jfr. s. 53.

<sup>82</sup> Av og til brukar eg nemninga 'orda' om songteksten, for å ikkje blande saman 'tekst' med heile konteksten, som heng saman med omgrepet 'reading' (lesing).



om B- og C-delane har ein repetert tekst og melodi, er desse heller aldri heilt like. Det er minst variasjon innan B-delane, men det er små forskjellar i anten klangfarging, rytmisk plassering av orda eller bruk av 'kommenteringar' og korestemmer, slik at uttrykket i dei tre B-delane aldri blir heilt likt. På same måten er heller ikkje uttrykket i dei tre C-delane det same via variasjonar i klang og rytmisk plassering. Også her er det små forskjellar i melodi som eg har vore inne på, og i frase 56 i del C3 er det også litt ulike ord. Dette viser eg i Døme 2.4, der ei skjematisk framstilling av EB si rytmiske og melodiske fraser, illustrerer korleis fraseringa er ulik på den same staden i alle dei tre C-delane. I tillegg har 'Appltree' D-delen og outroen som heilt eigne delar, som skil seg ut med sitt improviserte preg og sin bruk av scatteord. På denne måten får ein trass i det repetative kompet, ei kjensle av at låten består av ulike delar med kvart sitt preg.

The image displays three musical staves, each labeled 'Swing-shuffle' in the top left corner. Each staff is in 4/4 time and features a treble clef. The notes are written in a simplified, schematic manner, focusing on rhythm and pitch contour rather than specific intervals. Below each staff is a line of lyrics corresponding to the melody above it.

- Staff 1 (Phrase 22):** The melody consists of a series of eighth notes followed by a quarter note. The lyrics are: "22. And if you don't want to be down with me, then you don't want to pick from my ap ple tree \_\_\_\_".
- Staff 2 (Phrase 40):** The melody is similar to the first but with some rhythmic variations. The lyrics are: "40. And if you don't want to be down with me, you don't want to pick from my ap - ple-tree \_\_\_\_".
- Staff 3 (Phrase 56):** The melody shows more variation, including some rests. The lyrics are: "56. And if you don't want to be down with me, you dum dum did- dy \_\_\_\_".

#### Døme 2.4 Skjematisk framstilling av frase 22, 40 og 56 i C-delane i 'Appltree'

Melodien i 'Appltree' har ganske store sprang og går over to oktavar. Den lågaste tonen ho syng er lille D, som ho gjer ein stad – på "(art)syl friends" i frase 8. Elles er lille E ofte utgangstone og avslutningstone for fraser, som til dømes alle frasene i B-delane. Her går også melodien ofte i eit sprang på ein oktav frå lille E til einstroken E. Sprang på liten septim frå lille E til einstroken D, eller på stor none frå lille E til einstroken F# er heller ikkje uvanlege. Eksempel på septimsprang er "I work" i frase 17 og "my soul" i frase 19. Nonesprang gjer ho til dømes på første "doo wee" i frase 20 og på "a hoe" i frase 25 (sjølv om ho her 'sklir' litt inn på tonen). Eit sprang på ein liten desim er det også på "cause I'm" i frase 27, mellom lille E og einstroken G. Det mest ekstreme ho gjer er spranget over to oktavar frå lille E til

tostroken E på "I can't" i frase 30. Det høyrst så leikande lett ut at ein nesten må høyre etter eit par gonger for å få med seg at det verkeleg er det ho gjer.

Som eg allereie har vore inne på er det ei harmonisk dissonans og spenning i låten. Det føregår likeins mykje på det rytmiske planet. EB sin rytmiske plassering av orda både på, frampå og bakpå groovet står i kontrast til dei meir statiske trommelydane, og skapar slik liv og spenning til låten. Charles Keil har lansert eit begrep han kallar 'participatory discrepancies'<sup>83</sup> (forkorta til PD's) som prøver å fange opp dei små unøyaktigheitene som han meiner alltid vil vere til stades i framføringar av musikk. Desse PD'ane kan vere av to ulike typar: prosess – til dømes 'groove', 'beat', 'swing' eller 'puls', og tekstur – til dømes 'timbre', 'sound' eller 'tonekvalitet'. Keil meiner at musikken si kraft ligg i desse unøyaktigheitene, og at musikken må vere "out of time" og "out of tune" for å vere personleg involverande og sosialt verdifull (Keil og Feld 2005: 96). At ein gjer små unøyaktigheiter kan vere både bevisst og ubevisst, men det er med på å gi musikken liv, og er viktig for lyttaren si oppleving av det musikalske uttrykket. I EB sitt tilfelle, gjer ho berre små forskyvingar i den rytmiske plasseringa, men det verkar som ho gjer det bevisst. Ho har tilsynelatande full kontroll. Det er gjort med eleganse og overskot. Ho fell aldri for lang bakpå eller frampå, sjølv om ho av og til nærmar seg grensene for det som kan opplevast å vere utanfor 'timen'. Noko av det same forholdet mellom vokal og komp kan ein finne hos ein songar som Lauryn Hill. Erik Strandberg gjorde i si hovudoppgåve *Who do you think you are?* (2000) ei lesing av Lauryn Hill og låten 'Doo Wop', der han peikar på litt av den same måten å frasere rytmisk på som EB gjer. Det kan også vere interessant å peike på dette sidan Hill er ein artist som gjerne blir kategorisert innan same stilart som EB.

I "Doo Wop" er disse markeringene (...) noen ganger rett på, andre ganger med en liten 'opptakt' - som nevnt ofte forsinket – slik at det er vanskelig å si hvor de er i forhold til taktlaget. Dette gir musikken en spenning mellom klarheten, presisjonen og tydeligheten i de programmerte elementene og det tvetydige, uklare og mer upresise i Lauryns vokalfremføring. På denne måten oppstår det en spesiell spenning i kontrasten mellom teknologiens statiske nøyaktighet og det levende menneskets unøyaktighet (Strandberg 2000:94).

Som vi ser, er det programmerte instrument også i Hill si låt, og Strandberg peikar på den spennande kontrasten som oppstår mellom desse statiske og programmerte elementa og den stemmemessige frasinga til Hill. Eit interessant element ved EB si rytmiske frasing, er at 'swing'-rytmikken i hi-haten i stor grad er med på å bestemme den rytmiske markeringa i vokalen. Måten plasseringa av teksten og rytmikken i melodien spelar opp mot hi-haten, gir

---

<sup>83</sup> Dette kan oversettast med 'deltakelsens unøyaktighet', sjå Strandberg (2000).

stor dynamikk til låten. Av og til kan det også verke som dei perkusjonsmessige moglegheitene som ligg i uttalen og lydane i ordet er nesten like viktig å få fram som sjølv tydinga av ordet. Høyr til dømes på ”be down” i C-delane. Dette kan vere med på å forsterke tydinga av ordet for oss lyttarar, i alle fall gir det frasene og låten energi, vilje og driv. I perkusjonsmessig augnemed er dei stadane ho syng scatte-tekst verd å merke seg, som i frase 9, 20, 38, 54, og heile del D. Dette er med på å understreke det ’groovy’ preget til låten. EB nyttar seg også, bevisst eller ubevisst, av PD’s i forhold til melodisk pitch. I melodien lar ho av og til tonane skli opp og ned og brukar ein del ’blå’ tonar, men misser aldri av syne den korrekte pitchen. Dette skapar ei spenning i forhold til det harmoniske grunnlaget.

I produksjonen framstår stemma til EB som ’ekte’. Med det meiner eg at det høyrer ut som det ikkje er lagt på så masse effektar på vokalen. Dette heng saman med PD’s, at vi får høyre dei små ’unøyaktigheitene’ i pitch og rytmikk. Dessutan ligg ikkje stemma ’inni’ dei andre instrumenta, men tydeleg i front. Difor lét det ikkje glatt og overprodusert. Det er ikkje noko problem å skilje dei ulike lydane i miksen frå kvarandre. Stemma ligg stort sett på same stad litt inne i rommet og ein høyrer at ho har ein etterklang og eit rom som ho kling i. Dette kjem særleg tydeleg fram på s-ane, men ho er ikkje meir oppklanga enn ho kunne ha vore på ein live-opptreden. Ein har brukt litt reverb og litt kompresjon på stemma, men elles latt ho få vere ganske naturleg. Lacasse trekk fram at det å legge på ein dose reverb, mest for å gjenskape ein gitt omgivnad, har blitt ei norm for innspelningar. Dette er særleg tilfelle for innspelningar som har ein teknologisk estetikk som tenderer mot det naturleg-realistiske (Lacasse 2000: 171). Ved forsiktig eller ingen bruk av reverb skapar ein eit ’naturleg’ miljø, som til dømes ei oppleving av at det er ein live-situasjon. Gjennom slik å skape ei kjensle av intimitet, set ein fokus på stemma i seg sjølv og dei orda som blir sunge, i staden for lyd-effektar som blir sett på som forstyrrande (ibid.: 180-181). Så sjølv om ein har jobba mykje med produseringa på ’Appletree’, verkar det som målet har vore å få til eit sound på vokalen som er meir naturleg, mot eit live-preg. EB kunne gjerne stått omtrent fem meter frå meg og sunge med akkurat den same stemmelyden og klangen. Det at til dømes B-delane som i utgangspunktet er like, likevel ikkje er det, seier også noko om at ein har leita etter eit meir upolert ’sound’ i vokalen. Det hadde vore ganske lett å klippe og lime litt i frasene, men no verkar det som EB verkeleg syng seg gjennom heile låten utan stopp. Kompet har ikkje dette live-preget. Difor er det på mange måtar her spenninga i låten ligg – i forholdet mellom den ’levande’ stemma og dei ’statiske’ instrumenta.

”Since knowledge is infinite it has infinitely fell on me” seier EB i introen, og saman med resten av orda i denne delen set det ei ramme for låten som uttrykker at ho har eit viktig budskap å formidle. Om ein ser på orda i låten, og tittelen ’Appletree’, trur eg ikkje at metaforen med epletreet er valt heilt tilfeldig. For meg gir det assosiasjonar til Kunnskapen sitt tre og Edens hage, og kvitrelydane i introen blir dermed heilt på sin plass. Ei anna konkret setning som kan knytte orda til Edens hage-metaforen er ”my soul flies free like a willow tree” som kjem i kvar B-del. ”Willow tree” betyr piletre, og piletreet symboliserer ofte visdommen si kjelde: ”Ettersom pilen er som en utømmelig kilde som man ustanselig kan skjære grønne kvister av, ble den sammenlignet med Bibelen, visdommens kilde” (Biedermann 1992). Det er også interessant at det første kunstnarnamnet EB tok var ’Apples’,<sup>84</sup> noko som kan få meg til å tenke at epletreet symboliserer EB med freistande frukter å plukke, slik at ho er freisterinna i denne hagen. Den leikande bruken av dei ulike vokale parameterane kan peike mot ei slik tolking. Ho halar oss inn med den intime snakkestemma i introen, for så å leike litt med oss gjennom ulike stemmeklangar og rytmiske fraseringsar i resten av låten. Vi har sett Frith peike på at ein slik nærleik i stemmeklangen som er mogeleg gjennom bruk av mikrofon, kan antyde seksualitet.<sup>85</sup> Det kan også ligge seksuelle undertonar i orda ”be down with me” i C-delane, noko som forsterkar dette. I kompet er markeringa av den synkoperte Em-akkorden i rhodesen med på underbygge det leikande uttrykket. Doblinga av lead-stemma, samt korestemmene og den ’kommenteringa’ ein av og til kan høyre i bakgrunnen, gir eit inntrykk av at EB ikkje er heilt åleine om dette spelet, sjølv om det er ganske høyrbart at alle desse stemmene er EB. Desse ulike bakgrunnsstemmene har for det meste ein mykje mildare og mindre twanga nøytralklang enn leadstemma, og er slik sett ’underdanig’ leadstemma. Samstundes lagar dei ein fin kontrast til denne. Frase 56 i C3 er nesten litt ’ertande’. Her har ein dubla orda ”(you) dum dum diddy” (Døme 2.4). Dette kan vere eit scatteelement, men uttrykker også at den som ikkje vil vere ”down” med EB er ganske ’dum’. Saman med frasene i D-delen kan melodien desse stadene assosiere til den vesle melodisnutten som blir brukt som erteformular av barn.<sup>86</sup> Tidlegare har eg vore inne på det store melodiske spranget i frase 30. Med orda ”I can’t control the soul flowin’ in me” kastar EB seg her ut i ein leiken melodisk frase som om ho korkje kan eller vil kontrollere seg.

---

<sup>84</sup> Jfr. s. 38.

<sup>85</sup> Jfr. s. 16.

<sup>86</sup> Sjå *Det musiske mennesket* av Jon-Roar Bjørkvold for nærare utgreiing (Bjørkvold 1996: 79).

Den metaforiske bruken av orda gjer at samanhengen eller forteljinga er nokså open for tolkingar. Orda i introen vert på eit vis heller ikkje ordentleg følgt opp. Det er lite kronologisk handling etter dette. Den historia ein kanskje forventa kjem aldri ordentleg, og vert avbroten av setningar som ikkje har noko konkret meining, som til dømes ”ooh wee” i frase 9. På mange måtar synest eg orda i låten speglar den filosofien EB frontar med sin ’Baduizm’. At ho gjerne vil stå for noko og har ein budskap, blir tydeleg gjennom til dømes introen i denne låten. Orda i B-delane, til dømes frasene 15-18, handlar også mykje om det eg oppfattar at ’Baduizm’ står for. – Ein må stå for sitt eige liv og sine eigne val fordi ingen andre kan eller vil gjere det: ”I don’t walk around trying to be what I’m not. I don’t waste my time trying to get what you got. I work at pleasin’ me, cause I can’t please you. And that’s why I do what I do”. Å forstå seg sjølv, og stå fram som den ein er, er kanskje ein evig kamp for oss menneske. I alle fall får akkordrekka aldri sin endelege oppløysing i tonika. Dissonansen i det harmoniske landskapet mellom komp og stemme held fram. Heile låten går stort i ein sirkel som aldri skikkeleg opnar seg og får si forløysing. EB kan fortsette å leike med oss og formane oss i det uendelege gjennom sine ulike ”down” i outroen, slik at låten til slutt må fades ut.

Etter mi meining er groove og repetisjon, samt ein rytmisk og leikande vokal, viktige element i ’Appletree’. No skal vi sjå nærare på kva for element som er av betydning i ’Crime’.

### ***”My fingerprints are on the wall” – lesing av ’Crime’***

’Crime’ er henta frå den andre plata til SN kalla *And She Closed Her Eyes* (Telegram Records/Warner Music 1994). Alle låtane og arrangementa er av SN, og plata er produsert av SN saman med Erik Holmberg. På låten ’Crime’ kan ein ut i frå coveret sjå at SN har hatt musikarar til å spele trompet, saksofon og gitarar, samt at eit lite gutekor med tre gutar har delteke på låten. Det står ikkje konkret kven som har spela instrumenta på ’Crime’ anna enn at Erik Holmberg har delteke på plata med keyboard, gitarar, trommer og perkusjon. SN har sjølv spela keyboard, piano, gitarar, perkusjon og lagt på korestemmer der ikkje andre står nemnt.

’Crime’ har ganske tydelege delar, sidan både instrumentering, harmonikk og lydrom endrar seg gjennom låten. I forhold til ’Appletree’ kan ein på mange måtar seie at det er stemma til SN som er det konstante i ’Crime’, medan det som føregår bak denne og inne i lydrommet heile tida endrar seg litt. Låten har to hovuddelar harmonisk og melodisk sett. A-delane er det

ein kan kalle versa. Dei har ulike ord, men same melodi og akkordar. B- og C-delane har også same akkordar, men melodi og ord endrar seg frå B delane til C1, og er også ulik i dei tre C-delane. På same måte endrar instrumenteringa seg litt for kvar runde med dei 16 taktene. Ein høyrer på den rike teksturen i lyden til dei ulike elementa at det er brukt instrument, men frasene desse spelar kan likevel vere klippa og lima i, og på mange måtar har 'Crime' eit meir 'produsert sound' enn det 'Appletree' har. I lesinga av 'Crime' vil eg først sjå på stemmefunksjonen, klangen og uttrykket til SN, og korleis dette gir meining til orda i låten. Så vil eg sjå på kva for instrument som er med å forme lydrommet i dei ulike delane, og korleis desse, samt det harmoniske og melodiske, er med å forme uttrykket i 'Crime'.

### **Stemmeklang og uttrykk**

Stemma til SN ligg heile tida heilt fremst i lydrommet. Det er nesten som ho har sitt eige rom der framme, medan dei andre elementa held på i eit anna rom rundt og bak dette. SN brukar funksjonen nøytral med luft. I equalizinga av stemmelyden eller gjennom prosessoren har ein auka den øvre mellomtonen i stemma, noko som truleg gjer at klangenfargen blir litt lysare enn han eigentleg er. Den lufta som er på stemma kjem også tydelegare fram, og det framhevar små nyansar i frasinga. Både pusting og lydar i munnhola knytt til uttale høyrer ein såleis godt, og konsonantlydane blir markante, særleg s-ane blir nesten litt skarpe i lyden. Det er mogeleg ein har lagt på litt ekko, men stemma har ingen lang etterklang. Dette gjer det mogeleg for SN å halde alle effektane nærast på mikronivå. Her er det ingen store dynamiske utbrot verken i styrkegrad eller intensitet. Klangen blir nesten kviskrande og frasinga er nesten staccato. Uttrykket blir dermed veldig nakent, nært og sårbart, ho kviskrar inn i øyret mitt det ho vil fortelje som om det var noko litt hemmeleg, og i alle fall svært personleg. Gjennom stremmeklangen føler eg altså at eg kjem tett på det SN vil formidle. Lacasse peikar på at ei stemme som nesten ikkje har noko reverb, slik stemma til SN ikkje har, ofte blir tolka som ei stemme som deler. Den høyses nesten ut som den lyder inni vårt eige miljø (Lacasse 2000: 193). Ein heilt flat setting kan også bli tolka som openheit, dette er meint 'for meg' (ibid.: 195). Så blir denne lyden gjerne kalla 'presence' (nærvær).<sup>87</sup> Sjølv om lyttaren får ei kjensle av at ein gjennom produseringa har gjort ein del med stemmeklangen til SN, meir enn tilfellet var for til dømes EB, verkar stemma til SN også 'ekte' fordi ho er så nær at ein får høyre alt som skjer. Alle detaljane i teksturen vert som ein slags PD's som gir eit nært inntrykk.

---

<sup>87</sup> Frå samtale med Lester Goodwine 11.03.07.

Kva for ord SN egentleg syng er det likevel ikkje alltid lett å høyre, og eg har tatt meg sjølv i å misforstå handling og ord i 'Crime'. Den lydforminga som går for seg trur eg likevel er eit bevisst val gjort av SN. For sjølv om orda er utydelege, er ikkje uttalen utydeleg. Frasane har mykje driv og energi gjennom den bevisste bruken av lydane, kanskje særleg konsonantane, i orda. Kanskje har dei utydelege orda også med korleis ho vil at vi som lyttarar skal tolke låten. På mange måtar er uttalen saman med stemmeklangen med på å gi ei kjensle av at dette er ei historie eller ei forteljing det ikkje er så lett å fortelje. Viss ein blir nysgjerrig kan ein uansett finne orda i 'Crime' trykt i coveret. Vi såg Frith peike på i avsnittet om forteljingar og fortolkingar at orda på mange måtar eksisterer for å gjengi meininga i ein låt.<sup>88</sup> Dei akustiske og klanglege vala SN gjer i forhold til dei fonetiske lydane i orda, kan difor vere ein måte å understreke meininga på: "(...) these are acoustic choices – decisions as to what words will sound like." Sagt på ein annan måte kan det handle meir om å etablere ein kommunikativ situasjon enn om kommunikasjon, og meir om å artikulere ei kjensle enn å forklare den (Frith 1996a: 168). Det kan difor vere at SN er meir oppteken av å uttrykke dei kjenslene ho har rundt innhaldet i låten, enn ho er av at vi som lyttarar skal forstå alt orda handlar om. Om ein ser på sjølve 'historia' eller 'handlinga' i 'Crime', er det heller ikkje umiddelbart så lett å få tak på. Likevel vil eg forøke å gjere mi tolking av songteksten.

For å illustrere kor vanskeleg det kan vere å få tak i nokre av orda, trudde eg utan å ha sett i coveret at låten handlar om ein person som trekker seg ut av forholdet ho er i fordi ho er redd at kjenslene for den andre personen skal blir for sterke. Ved å vere den første som trekker seg, unngår ho å bli den såra parten. Det einaste ordet eg forstod i den første A-delen var "pretend" (frase 3 og 6, Tabell 2.2). Dessutan la eg veldig vekt på frase 18-20 i den andre A-delen. Ut frå dette hadde eg ein teori om at 'eg'-personen lèt som ho heile tida har visst at det ikkje var dette ho ville. Etter ein sjekk i coveret forstod eg at dette dreier seg om ein person som har blitt såra. Frase 31, "cause you've been seen with another girl", sa meg noko om kvifor. Det endra likevel ikkje mitt utgangspunkt, som var at det er ei sårheit og eit melankoli i låten som stemma i seg sjølv formidlar. Dette skjer altså på ein måte som gjer at ein nesten ikkje treng orda. Men i songteksten finn ein også eit sinne, låten heiter jo 'Crime'. Det er eit sinne mot den personen som har såra ho. Men kanskje ikkje minst er det eit sinne retta mot seg sjølv, som ein kan sjå av orda i B-delen. Dette sinnet kan ein ikkje direkte finne i stemmeklangen til SN. Likevel er det enkelte ting ved frasinga som får meg til å tenke at ting ulmar under overflata.

---

<sup>88</sup> Jfr. s. 22.

Stemma til SN er nesten utan vibrato, og ho held heller aldri tonane særleg lenge. Klangen er på eit vis så strippa for store effektar at dei små verkemidla får stor verknad når dei først kjem. Når ho då ein sjeldan gong held tonen litt lenger med ein liten vibrato, slik som på ordet ”now” i frase 2 og 5, er det difor med å understreke sårbarheita og det undertrykte sinnet. Og på ordet ”to” i frase 6 blir tonen nesten liggande å vibrere i lufta etter at han er avslutta. Enkelte ord betonar ho også tydelegare enn andre. Særleg kan ”still” i frase 19 vere eit uttrykk for det sinnet som ligg under det triste og såre. Dei små rytmiske variasjonane ho gjer i melodien kan også vere med på å understreke enkelte ord. I B-delane til dømes går dei fleste frasane på den same melodilinja i den same synkoperte rytmen. Men i frase 9 og 23 legg SN tonane på kvar 4-del og får dermed litt meir trykk på orda ”thought more carefully”. Noko av det same skjer i frase 10 og 24 der ordet ”turned” får heile 4-delen. Dette kan ein sjå av Døme 2.5, som er ei skjematisk framstilling av melodi og rytme i B-delane. På same måte som hos EB har mange av konsonantane hos SN også ein perkusiv effekt, men dei er ikkje meint å svinge på same måte. Når eg høyrer godt etter, synest eg mykje av spenninga i låten og uttrykket ligg i forholdet mellom stemmeklangen og forminga av lydane i orda. Ein stemmeklang som altså mykje er skapt gjennom den produseringa han har fått. Uavhengig av ord, melodi og rytme, uttrykker stemmeklangen og den plasseringa i rommet han har, nærleik og sårbarheit.<sup>89</sup> Samstundes er den intensiteten ein finn i uttalen, med på å gi uttrykket ein brodd og ein vilje som harmonerer godt med det sinnet som også kan ligge bak orda.

---

<sup>89</sup> Lacasse legg særleg vekt på kva produseringa av stemma gjer med vår tolking av songteksten (Lacasse 2000).



The image displays a musical score for a song, likely 'Crime'. It features a voice melody and guitar accompaniment. The score is organized into four systems, each with a voice line and a guitar line. The lyrics are written below the voice line, and the guitar line is shown in a simplified, schematic manner. The chords used are Am, Em/G, Fmaj7, and Dm. The lyrics are as follows:

7.&21. You know it was-n't real - ly me ——— 8.&22. You know I was - n't real - ly there

9.&23. I would have thought more care - ful - ly ——— 10.&24. I would have turned a - wa - ay ———

11.&25. You know it was - n't real - ly me ——— 12.&26. You know I would - n't real - ly care

13.&27. But some - one loo - king just like me ——— 14.&28. Just turned a - round and you were

## Døme 2.5 Skjematisk framstilling av melodi og rytme i B-delane i 'Crime'

Stemmeuttrykket er altså nokså likt gjennom låten, men i rommet bak skjer det meir. Kompet held seg likevel stort sett i bakgrunnen, og er der mest som ei støtte for leadvokalen. I arrangementet er det lite høge, skarpe, harde lydar og aggressiv rytmikk som ein gjerne forbind med sinne, irritasjon eller fortvilning. Det er heller med på å forsterke det melankolske og triste i uttrykket. Likevel skal vi sjå at det også her kanskje er ting under overflata. Først ei skjematisk framstilling av låten i tabell 2.2.

**Tabell 2.2 Songtekst, stemme og lydrom i 'Crime'**<sup>90</sup>

Form	SONGTEKST	STEMMEFUNKSJON OG KLANG	INSTRUMENTERING OG LYDROM
<b>Intro</b>			Saksofon med mjuk og v�r tone, spelar ein enkel melodi i rubato takt. Tørr klang, nesten litt dempa lyd som om den finn seg i eit lite, lyddempa rom.
<b>A</b> 16 takter	1. Whatever made me glow 2. It's gone now 3. But I pretend I'm having it still 4. You know it's getting very hard 5. To go on now 6. But I pretend I want to	Brukar funksjonen nøytral med luft. Kviskrande, nærast staccato frasering. Stemma ligg heilt fremst i lydrommet og har auka den øvre mellomtonen noko som framhever dei små nyansane. Vi høyrer godt både pusting og uttale, særleg konsonantlydane, og s-ane er ganske skarpe. Mogeleg også med eit lite ekko, men ingen lang etterklang. Leadstemma endrar seg lite i klang og uttrykk gjennom låten.	El-gitar, fylldig chorus-klang. Den ligg eit stykke bak stemma og opnar rommet. Det er triangellyd på dei to siste slaga som opptakt til B-delen.
<b>B</b> 16 takter	7. You know it wasn't really me 8. You know I wasn't really there 9. I would have thought more carefully 10. I would have turned away 11. You know it wasn't really me 12. You know I wouldn't really care 13. But someone looking just like me 14. Just turned around and you were	Stemma er framleis heilt fremst i rommet, men eit stort lydteppe bak tek litt av merksemda bort frå denne. Ei dobla korestemme syng rytmiske markeringar av tonar på lydane "ha-h�-quei". Denne ligg litt lenger inn i rommet, litt bak leadstemma. Korestemma har ganske kort etterklang. I takt 7-8 og 15-16 blir den borte så det blir meir rom for lead-stemma og stemmeteppe.	Gitar med meir akustisk preg ligg omtrent midt i rommet, samt bass med akustisk preg ligg under denne. Triangel og bongos er litt i bakgrunnen ut mot sidene. Mest dominerande er melodi i eit 'stemmeteppe' med mykje klang, som saman med el-gitarlydar/synth dannar bakteppet. Det er fylldig lyd, og rommet opnar seg endå meir.
<b>Pause</b> 2 takter	there	"There" på første slaget. Blir liksom hengande i lufta etter at den forsvinn.	Alle instrumenta er borte unntatt stemmeteppe som blir liggande, til ein gitarlyd med mykje ekko overtek fr� langt bak i rommet.
<b>A</b> 16 takter	15. My fingerprints are on the wall 16. Can I go now 17. Cause I've got nothing more to say 18. Except I didn't want to fall 19. So be still now 20. As I'm walking slowly away	Same klang, lyd og uttrykk som forrige A-del.	El-gitar er tilbake. Enkelte små melodisnuttar i den tilsvarande choruslyd fyller i akkordane. Rommet mindre igjen, men ikkje så lite som i forrige A-del grunna den utfyllande gitaren og ein 'fuglelyd' som kjem ein gong midt inne i delen. I staden for triangellydar lagar stemmeteppe opptakt til B-delen dei seks siste slaga.
<b>B</b> 16 takter	21. You know it wasn't really me 22. You know I wasn't really there 23. I would have thought more carefully 24. I would have turned away 25. You know it wasn't really me 26. You know I wouldn't really care 27. But someone looking just like me 28. Just turned around and you were	Små små variasjonar i trykk og lengde på ord i leadstemma fr� forrige B-del. Korestemma på "ha-h�-quei" er tilbake.	Rommet opnar seg igjen, det meste som forrige B-del. Stemmeteppe i bakgrunnen er to eller trestemt, sjølv om melodien er mest framträdande. Synthtpad som av og til fyller ut stemmeteppe sin klang? Nokre chime-bell-lydar høyrest langt i bakgrunnen under frase 26.

<sup>90</sup> Uthevingar av songteksten har same funksjon i denne tabellen som i tabell 2.1.

C1 16 takter	29. My fingerprints are <i>all over the world</i> 30. <b>You see my jacket in the street</b> <b>what if they hear your heart beat</b> 31. Cause you've been seen with <i>another girl</i> 32. <b>She's in everyone you meet</b> <b>and I can hear your heart beat</b>	Same "ha-hæ-quei" korestemme. I tillegg i frase 29 og 31 korestemmer som set fleire tonar på melodien. Desse blir dubla og litt meir 'produsert' i klangen. I frase 30 og 32 er ei enkel stemme rett bak leadstemma som syng orda på tonen E slik at ein får sekundar, tersar og kvartar som kontrastar til melodien. Denne har omtrent same type klang som leadstemma.	Instrumentering og lydrom omtrent same som i B1, men mykje av stemmeteppe er bytta med synthpad. 'Squeaks' i bakgrunnen etter frase 31.
C2 16 takter			Synth/blås-lyd spelar eit tema litt bak i rommet i takt 1-4 og 8-12. Fleire lydar frå chime- bell. Innfyllande el-gitar er meir framtrедande.
C3 16 takter	33. <i>All over the world</i> 34. <i>You see my jacket in the street</i> <i>what if they hear your heart beat</i> 35. <i>Another girl</i> 36. <i>She's in everyone you meet</i> <i>and I can hear your heart beat</i>	Leadstemma er borte, det same er "ha-hæ-quei" stemmene. Tilbake er korestemmene som låg rett bak leadstemma i B2. Frase 33 og 35 er trekt litt inn i rommet. Frase 34 og 36 er dubla med fleire stemmer i forhold til frase 30 og 32.	Synth/blås-temaet fortset, samt innfyllande el-gitar. Chime-bell er borte.
Outro 8 takter			Som dei to siste B-delane, men stemmeteppe forsvinn heilt. Fade siste 5 takter. Nokre lydar frå chime-bell høyrest rett før låten blir borte.

## Komposisjonelle strukturar

'Crime' opnar med ein melodi i rubato takt spela på saksofon. Denne har ein mjuk og vår tone med litt dempa lyd, nesten som den finn seg i eit lyddempa rom. Melodien er lys og lett i karakter og endar på tonen C, noko som kan angi at låten går i C-dur. Likevel får ein ei kjensle av at resten av låten går i ein molltoneart. Kanskje kan difor saksofonen representere eit tilbakeblikk på det fine som var før det vonde brotet, som låten handlar om. Etter saksofon-introen er det nemleg også ein pause i omtrent to sekund, før ein el-gitar og så vokal tek over lydrommet, og første A-del dreier seg om desse to elementa.

Gitaren held tempoet i låten, den går i 4/4-delar, og spelar brotne akkordar som skifter mellom å ha basstone A og F. Elles har akkordane dei same tonane på lille G - einstroken D - einstroken E - einstroken D - lille G, slik at utgangspunktet for det harmoniske på verset er akkorden A7sus4. Dette gir A som tonika, og med melodistemma på tonar som høyrer til A eolisk skala, blir A eolisk tonearten. Samstundes endar mange av dei melodiske frasene på tonen C, A-moll er jo parallelltonearten til C-dur, og med akkordar i C-dur kunne låten fort har fått eit heilt anna preg. Med dei akkordane låten har no, er det moll-tonaliteten som

dominerer. Det gir som kjent, i vår vestlege musikktradisjon, assosiasjonar til det triste og melankolske, og er med på å understreke stemninga i orda. Gitarlyden har ein ganske fyldig chorus-klang som gir han ein lett vibrerande tone med lang etterklang slik at tonane flyt litt inn i kvarandre. Sjølv om denne lyden er av ein heilt anna karakter enn stemmeklangen, synest eg den vibrerande tonen den har er med å understreke det såre i stemmeuttrykket.

På dei to siste slaga i den første A-delen, kjem det ein liten 'opptakt' til B-delen med triangellyd, og så endrar lydrommet seg igjen. I B-delen er gitar framleis eit viktig instrument, men denne har no eit meir akustisk preg og spelar eit anna rytmisk mønster som hovudsakleg markerer slaga 1 og 2&. I tillegg høyrer det ut som det ligg ein bass, som også har eit akustisk preg, under gitaren. Desse to instrumenta utgjer det harmoniske grunnlaget i både B- og C-delane, og spelar akkordane Am - Em/G - Fmaj7 - Dm - Fmaj7 i to rundar over åtte takter. Denne akkordrekka har også A-moll som utgangspunkt. Litt meir i bakgrunnen av rommet og ut mot sidene, av og til berre så vidt det er mogeleg å høyre, er det i kvar B- og C-del ein perkusjonsseksjon med triangel og noko som kan vere bongo-trommer. Triangelen markerer kvar 4-del, medan bongos spelar på slaga 1&, 2&, 3& og 4. Saman med gitar og bass, og ei vokalstemme som ligg midt i rommet, står desse for den rytmiske markeringa i kompet. Vokalstemma syng tonar på lydar som liknar 'ha-hæ-quei' i ei rytmisk markering som går over slaga 1, 2& og 4. Tonane dannar ei broten form av dei akkordane som blir spela på gitar: Am med lille A - einstroken E - tostroken C, Em/G med lille G - einstroken E - tostroken C, og Fmaj7 med lille F - einstroken C - einstroken A (Døme 2.6). Denne liknar i klangfarging og kvalitet på lead-stemma. Måten lydane er forma på, skapar den spesielle timbren som særleg er på den lysaste tonen. Tonane er overlappa, og av og til høyrer det ut som dei har blitt kutta i slutten av etterklangen. Saman med mollpreget som låten har, gir fokuseringa av slaget 2&, som dei fleste av desse elementa har, kompet i B- og C-delane eit litt tungt preg. I både melodi og komp er det også mykje bruk av synkopar. Det rytmiske grunnlaget desse har står i kontrast til det meir flytande 'stemmeteppe' som ligg bak i rommet.



## Døme 2.6 Korestemme over brotne akkordar i B-delane i 'Crime

'Stemmeteppe' er det elementet som skil seg mest ut, og er med på å gi ein spennande dimensjon til låten. Dette må vere det vesle gutekoret som var nemnt i coveret. Det lét veldig homogent. Stemmene er miksa inn i kvarandre med ein hall-lyd gjennom det som truleg er ein kompressor med reverb. Slik får ein det til å høyre ut som dei syng i ein veldig stor hall eller katedral. Stemmene vert såleis til eit lydteppe som opnar rommet bakover og utover. Tonane er lange og legato på 'aa', og er ein enkel melodi som går to rundar over åtte takter slik som den andre korestemma og akkordrekka (Døme 2.7). Tonen F i dette stemmeteppe lagar i takt 7 og 15 i B- og C-delane ein kort dissonans med melodistemma som då ligg på tonen E. Dette stemmeteppe er i heile si utforming ein sterk kontrast til leadstemma. Der leadstemma er utruleg nær, verkar denne stemma nesten å ha eit fjernt, litt draumeaktig preg over seg. Som om "I"-personen verkeleg "wasn't really there". At det er stemmer som syng, vert også meir uklart frå andre B-del til C1, då det verkar som delar av stemmeteppe først blir dubla med, for så å bli bytta ut med ein liknande lyd på synthpad. Til slutt er det berre oppgangen på dei to siste taktene i kvarrunde som ein kan høyre blir sunge av gutekoret.



## Døme 2.7 'Stemmeteppe' i B-delane i 'Crime'

Etter den første B-delen er det ei slags ny pause i låten i to takter. Her får ordet "there" lov til å henge litt i lufta, først akkompagnert av stemmeteppe, sidan av ein gitarlyd med mykje ekko som kjem frå langt bak i rommet. Vidare utover i låten kjem det fleire gonger liknande lydar i bakgrunnen, men desse er truleg spela på synth med ein chime-bell-lyd. Desse kan ein sjå som uttrykk for det undertrykte sinnet i orda. Samstundes har dei også ein litt klagande lyd ein kan forbinde med gråt.

Lydrommet i 'Crime' er altså på mange måtar meir metta enn det i 'Appletree' fordi det er fleire element som kjempar om plassen i denne låten. Lydrommet er difor ikkje så oversikteleg og kvart element har ikkje så definert plass som dei hadde i 'Appletree'. At lydane flyt meir i kvarandre gjer at det også høyrer meir 'produsert' ut. Mykje av det som er med på å skape 'soundet' i 'Crime' er den komplekse koringa, som føregår på tre plan. To av plana har eg nemnt (Døme 2.6 og Døme 2.7), men i C1 ligg det også korestemmer rett bak leadstemma som syng delar av teksten saman med denne. I C3 tek desse over melodien for leadstemma. At det føregår så mykje i lydrommet i B-delane og C1, tek nesten litt av fokuset frå leadstemma. Kanskje er det også meininga med tanke på at orda her er ei ganske sår innrømming. Melodien i låten held seg innafør eit omfang på ein sekst mellom tonane lille A og einstroken G, og har ingen store sprang. Han er også ein variasjon over det same temaet. Dette kan ein sjå som eit bilde på at "I"-personen på eit vis er fanga i eit mønster som gjentek seg. Særleg på B-delen er det mykje gjentakningar i melodien, og denne har eit omfang på ein kvart (Døme 2.5). Slik kjem heller aldri denne låten til ei ordentleg avslutning. Stemma til SN blir riktig nok borte. Men den same runda på 16 takter som har blitt repetert fire gonger i dei ulike C-delane og den siste B-delen, må til slutt fades ut.

Slik eg ser det, er det endringane som føregår i lydrommet, kontrastane mellom dei ulike laga av korestemmer og den nære og såre stemma til SN, som er dei viktige elementa i 'Crime'. Vi har no altså fått eit oversyn over dei musikalske parameterane som er viktige for heilskapen i 'Appletree' og 'Crime'. I det neste avsnittet skal vi halde desse låtane mot kvarandre, og sette dei musikalske og stemmemessige elementa i samanheng med den vidare musikalske kulturelle konteksten.

## ***Kultur og tradisjon i det musikalske uttrykket***

I denne delen vil eg diskutere kva for element og parameterar i musikken og stemmeuttrykket til EB og SN som kan seiast å knyte dei opp mot ein bestemt kultur eller tradisjon. Dette vil også vise eventuelle element som kan seiast å vere meir uvanlege for denne kulturen eller tradisjonen. Sidan vi har sett at EB og SN kjem frå to ulike kontinent, som kvart har sine populærmusikalske problemstillingar eller fokus, kjem eg til å halde det musikalske uttrykket deira opp mot kvarandre for om mogeleg slik stadfeste eller avkrefte dei musikalske elementa som plasserer dei i ulike musikalske tradisjonar. For å få ein best mogeleg oversyn, vil eg byrje med å halde dei komposisjonelle elementa i 'Appletree' og 'Crime' mot kvarandre og

mot tradisjonen og kulturen dei står i. Så vil eg sjå på stemmeuttrykka til EB og SN etter kvart.

EB si plate *Baduizm* vart av mange sett på som eit landemerke for R&B, og saman med Lauryn Hill har EB blitt sett på som ein viktig trendsettar innan stilarten neo-soul.<sup>91</sup> Neo-soul-artistar blir sagt å ha ein fot i fortida og ein i framtida, sidan dette er ein stilart influert av klassisk soul frå 60- og 70-talet, og i tillegg har element frå stilartane urban og hip-hop. Det blir hevda at der Hill bringa med seg eit hint av jazz i sin moderne hip-hop, har EB bringa hip-hop rytmer til sin neo-jazz soul.<sup>92</sup> Med musikken sine element frå urban og hip-hop har altså EB fornya soulsjangeren. Elles vert EB sin musikk gjerne karakterisert som 'contemporary R&B' og 'alternative rap'. 'Alternative rap' er ein stilart som viskar ut sjangerforskjellar og dreg nytte av element frå ulike stilartar som funk, pop/rock, jazz, soul, reaggae og folk. Både soul, jazz og hip-hop er tradisjonelt afrikansk-amerikanske stilartar, og at 'Appletree' dreg vekslar på desse stilartane er difor allereie med på å plassere denne låten innan ein afrikansk-amerikansk musikktradisjon. I det følgjande vil eg likevel sjå på kva for konkrete element i 'Appletree' som er med og knytter denne låten til stilarten neo-soul, og kva for andre stilartar denne låten eventuelt kan ha henta elementa sine frå. Korleis dette knytter 'Appletree' direkte til den afrikansk-amerikanske kulturen vil også vere eit tema.

Musikken til SN vert ofte plassert innan ein sjanger kalla alternativ pop/rock. Denne stilarten samlar alle dei artistane som er karakteriserte ved at dei føretekk litt andre val enn det som er vanleg i pop generelt, og famnar difor ei rekke musikalske stilar. Til dømes er ein songar som Kate Bush gjerne plassert her fordi ho har eit songleg uttrykk som er litt utanom det vanlege. For å kunne seie noko meir om musikken til SN, blir han så plassert i kategorien 'dream pop', som er ein stilart innan den store sekkenemninga alternativ pop/rock. I 'dream pop' legg ein like stor vekt på lydstrukturar som på melodi, noko som kan gi seg utslag i luftige vokalspor og prosesserte ekko-gitarar og synthesizerar. Det viktige er med andre ord den lydlege teksturen, både når det gjeld instrumentering og vokal. Som vi ser, kan dette vere ei god beskriving av musikken til SN, men det seier ikkje så mykje konkret i forhold til kulturell tilknytning. Vi skjønar at det ikkje dreier seg om element ein forbind med afrikansk-amerikansk musikk. Men kva som gjer at musikken til SN ikkje passar i ein afrikansk-amerikansk stilart, og korleis han kan plasserast innan ein europeisk populærmusikk-tradisjon,

---

<sup>91</sup> Også kalla hip-hop soul. Andre artistar innan denne stilarten er til dømes Mary J. Blidge, Macy Gray, India Arie, Alicia Keys og D'Angelo.

<sup>92</sup> Dette er informasjon henta frå ulike internettsider.

skal vi sjå nærare på ved å halde dei konkrete elementa i 'Crime' opp mot dei vi finn i 'Appletree'. Om det er mogeleg å finne element som kan knytte 'Crime' til ein svensk musikktradisjon, skal vi også sjå på.

'Appletree' har ein programmert trommeseksjon, samt ei akkordrekke som går i ulike loopar gjennom heile låten. Både loopinga og programmeringa er med på plassere denne låten innan stilarten urban,<sup>93</sup> med influensar frå hip-hop. Urban blir gjerne brukt som ei nemning på R&B-musikken frå byrjinga av 80-talet og fram til i dag, med ein produksjon som er meir 'hightech' enn klassisk soul frå 60- og 70-talet (R&B på den tida). På 80-talet byrja synthesizere, trommemaskiner og sequenserar å ta over for blåserekkar og strykarar, og ein R&B-produsent kunne byrje å programmere alle instrumenta sjølv (Henderson 2003). Som vi har sett,<sup>94</sup> er det nettopp dette EB og medprodusenten hennar har gjort på 'Appletree'. At det meste av musikken innan urban har influensar frå hip-hop, skil også denne stilarten frå soul på 60- og 70-talet. Hip-hop har ikkje den tradisjonelle lineære oppbygginga ein finn i det meste av både populærmusikk og klassisk musikk. Låtane går ikkje mot nokon kadens eller slutning, og lydrommet vert endra ved at lydar vert miksa inn og ut av det (Strandberg 2000: 87). Forma på 'Appletree' er difor også med på å knyte låten til desse stilartane, sidan det harmoniske landskapet ikkje har nokon progresjon eller slutning. Akkordane i 'Appletree' legg opp til ein typisk jazzstandard-progresjon, men i staden for eit 32-takters skjema har ein kutta akkordrekka slik at dei går i ein loop over to takter. Akkordane har heller ikkje mykje ornamentering. Det vil seie at dei er laga ganske enkelt utan mykje fylltonar. Begge desse faktorane er også med på å plassere låten innan stilarten hip-hop.<sup>95</sup>

Forholdet til repetisjon har blitt sett på som ein karakteristisk indikator på kulturelle ulikskapar mellom 'svart' kultur og 'europeisk' kultur. Snead<sup>96</sup> hevdar at "black culture accepted the inevitability of repetition as a form of beauty while, during the nineteenth century in particular, European culture attempted to cover up repetitive cycles" (Brackett 2000: 117-118). Repetisjon er likevel noko som eksisterer i både europeisk kunstmusikk, tradisjonell musikk og populærmusikk, så for å skilje mellom den type repetisjon ein finn i afrikansk-amerikansk musikk og den ein finn i europeisk musikk, kan ein bruke Middleton sine begrep om 'musematic' ('episk-lyriske') og 'discursive' ('forteljande-lyriske') strukturar

---

<sup>93</sup> Neo-soul blir sett på som ein del av stilarten urban (Henderson 2003).

<sup>94</sup> Jfr. s. 60.

<sup>95</sup> Frå samtale med Lester Goodwine 11.03.07.

<sup>96</sup> I Brackett 2000.



av repetisjon.<sup>97</sup> Sjølv om dei overlappar noko, er 'musematic repetition' karakterisert ved eit riff eller eit ostinat, og dette er meir typisk for afrikansk-amerikanske musikkformer. 'Discursive repetition' er karakterisert ved ein repetisjon av kontrasterande fraser, 'forteljande' harmoniske sekvensar og teleologisk orientering, og er meir typisk for europeiske populære og tradisjonelle former for musikk (Brackett 2000: 118). Med utgangspunkt i dette kan ein seie at 'Appletree' har repetisjonar i form av eit riff eller eit ostinat, og dermed altså ei form for 'musematic' repetisjon som knyter denne til afrikansk-amerikanske musikkformer. Ein kan også seie at 'Crime' har repetisjonar i form av to kontrasterande fraser, og at denne forma for 'discursive' repetisjon er med å plassere ho innan ein europeisk populærtradisjon. 'Crime' har heller ingen programmerte instrument, så sjølv om ein ikkje kan sjå bort i frå at nokre av frasene har blitt klippa i så dei går i ein slags loop, er ikkje dette noko karakteristisk ved låten. Akkordane i 'Crime' plasserer denne låten innan popsjangeren. Likevel har heller ikkje det harmoniske landskapet eller akkordane i 'Crime' ein heilt klar progresjon eller slutning. Kva dette kan bety skal vi komme tilbake til seinare.

Grooven i 'Appletree' er tydeleg jazzinfluert gjennom sin swing-shuffle rytmikk. I min samtale med R&B-produsent Lester Goodwine, som er av afrikansk-amerikansk opphav, vart eg fortalt at dette er ein ganske typisk groove i hip-hop, og er designa for å få lyttarar til å røre kroppen på ein spesiell måte, der det andre slaget i kvar takt er viktig. Som eg har vore inne på tidlegare, viser Keil sin studie at dans og bevegelse er viktige i den afrikansk-amerikanske kulturen.<sup>98</sup> Den spesielle klangen i stortromma på slaget 1& i kvar fjerde takt, er eit anna typisk hip-hop element, ein aksent i låg frekvens laga av ein bestemt trommemaskin, som ofte blir brukt innan denne stilarten.<sup>99</sup> Basslyden ein spelar på keyboard er også typisk for stilarten hip-hop. Det kan verke som trommer og groove, uansett om det er snakk om jazz eller hip-hop, er ein viktig faktor for å knyte den afrikansk-amerikanske musikken til sitt afrikanske opphav.

Quincy Jones has said that 'the essence of African music as we know it is the sound of the drum' (...) Be-bop jazz drummer Max Roach described it as 'politics in the drums' (...) aural reminders of a common African heritage, absent in political rhetoric but captured in the music. Celebrations of survival and solidarity through musical traditions have remained powerful. The concern of jazz musicians, reggae and dub DJs, hip hop crews and others with 'the beat', 'breakbeats', 'grooves' and creative use of 'flow' and 'rupture' in the structure of songs can be seen as political in this way (...). (Connell og Gibson 2003: 139)

<sup>97</sup> Her henta frå Brackett 2000. Sjå også Middleton 1990: 269-270.

<sup>98</sup> Jfr. s. 32.

<sup>99</sup> Frå samtale med Lester Goodwine 11.03.07. Trommemaskina er av type Roland TR-series.

Trommene er altså viktige som ei auditiv påminning om den felles afrikanske musikkarven. Vidare ser vi det blir hevda at trendar og tema eller motiv som vart etablerte gjennom dei tidlege blues- og jazzscenene, har blitt gjenskapt i nyare kontekstar som funk, reggae, rap og R&B (ibid.). Den afrikanske tilknytninga har altså blitt resirkulert gjennom stadig nye musikalske stilartar, og i den samanhengen har beat og groove vore viktige faktorar for å seie noko om denne felles tilknytninga til fortida. Susan McClary viser også korleis rytmikken har ei kulturell tyding innan det afrikansk-amerikanske fellesskapet. "Music helps to break down barriers between members, to align soul and body, to facilitate spiritual transcendence (...)

And in virtually every African American genre from spirituals to rap, rhythmic pulsation serves to bring into being something of this sort of community" (McClary 2000: 24). 'Appletree' sin groove og rytmikk har difor djupare implikasjonar som knyter den til ein afrikansk-amerikansk tradisjon.<sup>100</sup> Som ein kontrast til dette har ikkje 'Crime' noko særleg fokus på groove og beat. Den har likevel ein rytme, med mykje fokus på synkopering. Synkoper skal ha vore ein viktig del av den europeiske musikken i mange hundreår, sjølv om det i dag er rytmiske element som er vidareutvikla innan dei afrikansk-amerikanske stilartane (Potter 1998: 91). Dette kan vere med å plassere denne låten innan ein europeisk tradisjon, sjølv om det er interessant at perkusjonsseksjonen i bakgrunnen av lydrommet består av blant anna bongos, eit instrument som kjem frå Afrika. Det seier noko om impulsane den europeiske populærmusikken har.

Som ein kan høyre i 'Appletree' er dei programmerte instrumenta spela omtrent slik ein ville gjort på ordentlege instrument, og dette er viktig innan stilarten neo-soul. Ved å definere dei ulike instrumenta sin plass i rommet har ein altså fått eit sound som gir låten eit live-preg. Paradoksalt nok kanskje, lét 'Appletree' meir live enn 'Crime', endå alle instrumenta går i ein programmert loop. I 'Crime' legg ein meir vekt på lydstrukturane ved at låten på ein måte har lag på lag med ulike element som går inn og ut av rommet. Dei ulike elementa har heller ikkje så definert plass i rommet som i 'Appletree', og dette gir inntrykk av eit meir produsert sound. 'Crime' har likeins ein heilt annan instrumentering enn 'Appletree', med gitarar, synthpad og ulike stemmer som viktige i lydrommet. Desse faktorane plasserer 'Crime' innan stilarten 'dream pop'.

---

<sup>100</sup> Som ein liten digresjon kan eg nemne at det å spille både på kanten og på midten av skarpen, som ein gjer i 'Appletree' vert kalla 'rimshot'. På *Baduizm* er det ei intro-låt og ei outro-låt som heiter 'Rimshot', noko eg tek som eit teikn på at EB er seg bevisst si rytmiske tilnærming til musikken og kva rytmen symboliserer.

Brackett har i samanheng med si lesing av James Brown skrive at kryss-referansar i ein låt, der ein refererer til andre verk av seg sjølv eller andre, eller rett og slett til tradisjonen, skjer ganske ofte innan dei afrikansk-amerikanske stilartane (Brackett 2000: 127). Det som for meg kjem tydelegast fram i 'Appletree' av kryss-referansar, er referansar ho gjer til andre låtar ho sjølv har laga. Teksten og melodien i frase 28 og 29 er ei linje som går igjen av mange av låtane til EB: "On and on, and on and on, my cypher keeps movin' like a rollin' stone". Blant anna heiter ein av dei andre låtane på *Baduizm* 'On and on'.<sup>101</sup> Når det gjeld dei 'svara' ein kan høyre frå ei stemme i bakgrunnen, til dømes i frase 17 og 19 (sjå tabell 2.1), er dette eit element som kanskje først og fremst minner om det ein kan høyre i rap og hip-hop. Det kan også førast tilbake til tradisjonen med 'call-and-response', som Keil viste til som ein viktig del av den afrikansk-amerikanske kulturen.

I 'Appletree' blir det altså lagt vekt på groove, laga for å kunne danse til. I mange afrikanske kulturar er det umogeleg å skilje musikk frå dans på den eine sida, og spiritualitet på den andre: "For the African, dance was primarily devotional, like a prayer.... The whole body moving to complex rhythms... was often linked to the continuing cycle of life, to the divine" (Stuckey sitert i McClary 2000: 36). Denne koblinga mellom musikk, dans og spiritualitet gjer også EB. 'Cycle of life' og 'divine' er ord som går igjen i filosofien 'Baduizm'. 'On and on' kan også knytast til 'cycle of life'. Som vi såg meiner Keil at ein i den afrikansk-amerikanske kulturen er spesielt opptatt av sjelelivet, at det er ein måte å formidle opplevinga av å vere afrikansk-amerikansk på.<sup>102</sup> Andre ord i 'Appletree' kan også knytast til ein slik tradisjon, samstundes som dei også seier noko om bruken av språk i den afrikansk-amerikanske kulturen i dag. Bruken av ordet 'soul' og vendingane 'the soul flowing in me' (frase 30) og 'my soul flies free' (til dømes frase 19) kan difor også sjåast som eit uttrykk for dette. Den språklege vendinga 'be down' (til dømes frase 21) er også opphavsleg ein afrikansk-amerikansk ordlyd. Denne er no rett nok i ferd med å bli ei meir vanleg vending, gjennom kanalar som til dømes MTV.<sup>103</sup> Det er all grunn til å tru at EB syng med det språket ho brukar til dagleg, som for engelskspråklege truleg vil avsløre at ho kjem frå sørstatane og har afrikansk-amerikansk bakgrunn. Å bruke det språket ein snakkar med til dagleg i musikk, var noko som først dukka opp i hip-hop, og hip-hop har spela ei avgjerande rolle for ein generell aksept av svart dialekt og afrikansk-amerikansk munnleg tradisjon (Toop 2000: 52). Det har gjort det mogeleg for EB å også bruke sin personlege dialekt i musikken.

<sup>101</sup> Jfr. s. 43.

<sup>102</sup> Jfr. s. 32. Sjå også Keil hos Brackett 2000: 156.

<sup>103</sup> Frå samtale med Lester Goodwine 11.03.07.

Når det gjeld innhaldet i orda i 'Appletree', treng det ikkje nødvendigvis å vere ein seksuell undertone i desse, sjølv om dette ville passe inn i Keil sine antakingar om kva som er viktig i den afrikansk-amerikanske kulturen. Det ville også passe den visuelle representasjonen hennar. Like viktig i orda i 'Appletree' er nok det å tru på seg sjølv: 'viss du ikkje vil vere med meg, ja så er det verst for deg'. Dette fokuset kan forklarast med at den afrikansk-amerikanske befolkninga opp gjennom historia har blitt fortalt at dei ikkje er verd noko. Innad i den afrikansk-amerikanske kulturen har det difor blitt svært viktig å legge vekt på det å vere sterk, å ha tru på seg sjølv og å verne om seg sjølv. Dette kan, som vi ser, like godt forklarast ut i frå Keil sine punkter. I dette kan det også vere at det er ein underliggende meining i orda i 'Appletree', med implikasjonar og kodar som berre er synlege innad i den afrikansk-amerikanske kulturen. Om dette har Frith sagt om den afrikansk-amerikanske bruken av språket i songtekstar:<sup>104</sup>

For obvious historical reasons the expressive African-American use of the English language, originating in slaves' talk, has always been metaphorical, has always been dependent on double meanings, on allusion, indirection, and puns, on symbolism, and on the surrealism of language organized as *sound*. (Frith 1996a:172)

I tillegg til å stadfeste at språket ofte er metaforisk og symbolsk, peikar han på at det å aktivt bruke orda som lydar, er ein del av den afrikansk-amerikanske orale tradisjonen.

SN syng også på engelsk, og brukar difor ikkje det språket ho snakkar til dagleg. Truleg vil ein med engelsk som morsmål også raskt avsløre at engelsk ikkje er morsmålet til SN på grunn av den spesielle uttalen ho har av orda. Ein forskar som Mitchell, som det vart vist til under delen om svensk populærmusikktradisjon,<sup>105</sup> vil difor sikkert spørje seg kvifor ho då ikkje like godt syng på svensk. Når ein ser på det nedslagsfeltet musikken til SN har, ho har masse fans utanfor Sverige, er det ikkje sikkert ho ville ha nådd så mange om ho hadde sunge på svensk. Svensk musikk er ei eksportvare, og det er naturleg å velje engelsk som språk på bakgrunn av dette. Mitchell kjem frå Australia og har engelsk som morsmål.<sup>106</sup> Det er difor mogeleg han overser kor viktig det engelske språket har blitt for kommunikasjonen også i ikkje-engelsktalande land. På den andre sida har han eit poeng når han hevdar at ein like gjerne kan utnytte det særpreget det ligg i det å kunne bruke eit anna språk enn engelsk. Likevel synest eg det SN gjer med det engelske språket, på mange måtar er veldig spennande og gjer det til noko eige. Ved heilt bevisst å bruke lydane i orda utan å bry seg om at den

---

<sup>104</sup> Jfr. fotnote s. 31.

<sup>105</sup> Jfr. s. 34.

<sup>106</sup> Ut i frå boka *Music, Space and Place* (2004), der artikkelen hans er publisert.

engelske uttalen ikkje er 'korrekt', lagar ho sin eigen engelske 'dialekt' som seier noko om at ho verken er engelsk eller amerikansk, på same tid som ho kan gjere seg forstått på tvers av landegrensene. For meg blir ikkje dette parodisk, det er med på å gjere uttrykket til SN særprega. Det same synest eg om Björk som også har sin heilt spesielle måte å synge engelsk på. Det kan sikkert vere at eg oppfattar det slik fordi eg ikkje er engelskspråkleg. Språket plasserer SN i ein annan kultur enn den amerikanske og den engelske, og avslørar ein etnisitet hos ho på same måte som språket til EB gjer. Det er mogeleg aksenten kan plasserer SN i forhold til land og etnisitet, viss den ikkje er for utprega hennar eigen.

Kva forhold SN har til innhaldet i orda er ein annan ting å drøfte i denne samanheng. Å bruke engelsk som språk i staden for det ein snakkar til dagleg kan gi ein viss distanse til det som skjer i orda, slik at det er lettare å uttrykke seg om noko som kan vere sårt og vanskeleg. Dersom SN skulle ha sunge om dette på svensk, kunne det kanskje ha blitt for nært. Samstundes er ikkje eigentleg språket i 'Crime' mindre metaforisk enn språket i 'Appletree'.

Den leveringa EB har av orda har mykje energi, men er likevel litt 'laid-back', avslappa og litt bakpå beatet, og er likeins med på å knytte låten til den afrikansk-amerikanske musikktradisjonen. Dette er noko ein til dømes kan finne i rap. Sjølv om omfanget på melodien er ganske stort, har ho full kontroll på alle tonane, og ho syng dei ganske 'rett fram'. Faktisk er det at EB ikkje ornamenterer melodien særleg, noko som skil ho frå andre afrikansk-amerikanske songarar innan dagens R&B og soul. Ornamentering av melodien er eit verkemiddel ofte brukt i den afrikansk-amerikanske musikktradisjonen. Om ein ser på andre songarar innan stilarten neo-soul som Lauryn Hill, Mary J. Blidge, India Arie, Alicia Keys og D'Angelo, vil eg seie at ornamentering er ein viktig del av songstilen deira. Dette er ein del av arven etter soulsongarar på 60- og 70-talet, frå til dømes Aretha Franklin, men kanskje spesielt frå Stevie Wonder. Den måten EB forhold seg til melodien på, minner difor på mange måtar meir om jazz enn om soul. Den vokale frasinga til EB har med sin svingande rytmikk er eit preg som kan gi assosiasjonar til den rytmiske sikkerheita til jazzsongarar som til dømes Ella Fitzgerald og Billie Holiday. Dette seier til dømes Middleton om Holiday, og likskapen med kva eg har sagt om EB si frasing er stor:

(...) this is Billie Holiday and could not be anyone else; *phrasing* – that is, the way she places accents, alters the rythm, often by stretching out notes so that they sound behind the beat instead of on it, and joins notes together, for example smoothy or with attacked consonants; and *pitch inflection* – the way she sometimes slides up to or away from notes, hits them slightly 'off-pitch', and so on. (Middleton 1990: 53)

EB har den same evne til å leike seg med rytme og pitch som Holiday hadde. Til dømes å synge med swing på eit swing-groove, er nettopp å manipulere tempoet og jobbe mellom beatet. Den som skapte denne måten å synge på, var Louis Armstrong (Potter 2000: 55). Fitzgerald og Holiday var så med å føre denne tradisjonen vidare. Kanskje det difor ikkje er så rart at mange har trekt parallellar mellom Billie Holiday og EB når det gjeld den rytmiske frasinga, samstundes som EB også vert samanlikna med Holiday på grunn av den litt crisper klangen. Dette viser likeins til eit leikande forhold til stemma og det å synge, som Middleton peika på som eit kjenneteikn ved den afrikansk-amerikanske songstilen.<sup>107</sup>

Sjølv om ikkje EB ornamenterer noko særleg, brukar ho ein del improviserte element i form av scatsong. Mange av slavesongane hadde tekstar med tulleord (Potter 1998: 90), eit element som sidan vart vidareutvikla i jazzen (også først av Armstrong). Scatteorda som EB brukar, samt den 'improviserte' outroen på 'Appletree', er element som stammar frå denne tradisjonen. EB kan også samstundes ha frasingar som er meir soulaktige, som for eksempel i frase 30. Dette er litt av årsaka til at eg synest EB sin måte å synge på representerer noko nytt. Ved at ho blandar jazz og soul på den måten ho gjer, i dette ligg også bruken av scatteelementa henta frå jazzen og 'call-and-response'-mønsteret frå hip-hop, står ho for ein heilt eigen innovativ songstil som skil ho frå andre songar innan neo-soul.

I delen om stemma i ord,<sup>108</sup> viste eg til at det å synge med dei metalliske funksjonane (curbing, overdrive eller belting) generelt sett er eit kjenneteikn ved songstilen innan dei afrikansk-amerikanske stilartane. Som vi såg, brukar EB mest funksjonen nøytral i 'Appletree', sjølv om ho truleg brukar curbing eit par stader. Likevel er det noko med den klangen ho har i nøytral som tilseier at ho høyrer heime innan ein afrikansk-amerikansk songtradisjon. Blant anna har det med plasseringa av klangen ved hjelp av vokalane å gjere. Dette er ein nøytral som har snakkestemma som utgangspunkt. Difor er vokalane plassert på same stad som når ein snakkar. Stemmeklangen blir difor farga av den måten ein til dagleg brukar vokalane på i talespråket. Først og fremst skuldast nok likevel mi plassering av stemmeklangen til EB innan ein afrikansk-amerikansk songtradisjon at klangfargen og lyden til den nøytrale tonen hennar har den litt skarpe klangfarginga. Som eg var inne på, kjem dette truleg av at ho twangar eppiglottishornet. Som ein kan høyre av korestemmene i 'Appletree', kan EB synge med ein rundare og opnare klang. Samstundes høyrer ein at stemma har litt av denne 'skarpheita' ved seg, ein effekt ho forsterkar i store delar av låten. Om ein høyrer på snakkestemma hennar i

---

<sup>107</sup> Jfr. s. 57.

<sup>108</sup> Jfr. s. 56-57.

byrjinga av 'Appletree', er ikkje den så ulik syngestemma. At ho gjer stemma softare i klangen når ho snakkar, er også ein slags effekt. Dessutan gjer ho ofte klangen meir soft med meir luft i det låge leiet, medan han blir skarpere lenger opp i toneleiet. Etter ei kjapp lytting på andre neo-soul artistar, er det generelle inntrykket at ein kan høyre noko av det same hos desse. Hos alle kan ein i ein eller annan form finne litt av den same twanga stemmeklangen. Nøytral er kanskje litt overraskande ein ganske mykje brukt funksjon, men alltid i kombinasjon med dei metalliske funksjonane curbing, overdrive og belting. I det låge leiet syng mange av dei med ein open og softare nøytralklang slik som EB gjer, medan tonane er skarpere høgare opp i leiet uansett om ein held på nøytralen eller skiftar til ein av dei metalliske funksjonane. Unntaket er viss uttrykket skal vere soft i det høge leiet. Her er det viktig å peike på at ein ved å skifte til ein metallisk funksjon altså får ein skarpere klang uansett. Likevel føler eg meg freista til å hevde at ein fellesnemnar i klangen til neo-soul artistane, er bruken av twang. Ein har ofte dette litt skarpe i klangen, sjølv om ein syng i nøytral. Dette kan vere ein del av den afrikansk-amerikanske songlege 'dialekten', som er eit nedarva og kulturelt tillært element. EB er kanskje likevel den som brukar dette mest av dei neo-soul artistane eg har nemnt, og får ut av det sin heilt særskilde klang. Frå andre låtar eg har høyrte med EB, veit eg at ho beherskar dei metalliske funksjonane også, særleg curbing og belting. Det seier noko om at ho både har tileigna seg ein songleg 'arv' der bruk av metalliske funksjonar er vanleg, og at ho dermed gjer eit bevisst val når ho brukar nøytral mest. Potter, i si bok *Vocal Authority* (1998), seier noko om plasseringa av strupehovudet innan ulike kulturar som kan illustrere korleis dette kan bli eit kjenneteikn ved kulturen. Potter viser til at korleis ein plasserer strupehovudet til dømes kan vere eit uttrykk for den sosiale posisjonen ein har i samfunnet. Han peikar på at mange frå arbeidarklassen på dei Britiske øyer og i USA plasserer strupehovudet relativt høgt når dei snakkar normalt, medan mange frå middelklassen senkar strupehovudet for å få ein uttale med rundare vokalar. Dette er ein sosialt lært måte å snakke på som ikkje heng saman med korleis stemma ellers er fysisk oppbygd (Potter 1998: 169). Dette kan illustrere korleis til dømes twangen kan vidareførast som eit kulturelt tillært element som blir eit generellt kjenneteikn ved heile den afrikansk-amerikanske kulturen.

Eit anna interessant fellestrekk hos neo-soul songarane er bruken av vibratoen, som i høgste grad også er med å påverke klangfargen. For det første er vibrato ein mykje brukt effekt og ein tilsynelatande viktig del av stemmeuttrykket i denne stilarten. For det andre ligg vibratoen hos samtlege, dog i større eller mindre grad, og vibrerer mellom den tonen han ligg på og halvtonen og/eller heiltonen over denne. Slik får ein inntrykket av at vibratoen ligg litt høgt i

pitch, noko som skapar ein heilt eigen vibratoklang. Av dei artistane innan dei afrikansk-amerikanske stilartane eg kjenner til, er Stevie Wonder den første som verkeleg gjorde bruk av dette. Og i arven etter han vil eg hevde at dette har blitt noko som ofte kjenneteiknar stemmeuttrykket til artistar innan afrikansk-amerikanske stilartar som neo-soul og R&B. I 'Appletree' er det ikkje så mange lange tonar der det får skinne igjennom at EB også gjer dette. Men høyr til dømes vibratoen i frase 28 på "on and on" og på nokre av "down"-orda i outroen, til dømes frase 59 og 61 (tabell 2.1).

SN syng også med funksjonen nøytral, men utover dette er det ganske klart at EB og SN tilhøyrer to ulike songlege stilar og tradisjonar. Framføringa til SN har også energi, men på eit anna plan enn hos EB. Der EB er groovy og 'rett fram' i stilen, ligg energien til SN nesten meir i det som ikkje blir sagt eller sunge. Uttrykket til SN er nesten minimalistisk, og alle dei små nyanseforskjellane føregår på eit lågmælt plan. Som eg var inne på brukar begge lydane i orda bevisst, men det verkar som dei har ulike utgangspunkt for å gjere dette. EB har ein fokus på den svingande rytmikken, og sjølv om SN sine ord også får ein perkussiv effekt, har eg inntrykk av at det meir er knytt til innhaldet i orda. Elles er ornamenteringar heilt fråverande hos SN, og vibrato har liten fokus og er ikkje ein viktig del av stemmeklangen. Når det gjeld metall eller skarp klang, er ikkje det å finne i stemmeklangen til SN. Men interessant er det at ein ved den produseringa ein har av stemma, får litt metalliske klanger likevel.

Nøytralen til SN har på sin måte også sin særprega klang. Som vi såg gjekk SN på musikkskule som tenåring. Der kom ho i kontakt med den klassiske europeiske musikktradisjonen. Innan den klassiske songtradisjonen er på mange måtar målet, for kvinner altså hovudsakleg i funksjonen nøytral, å kunne høyrast (til dømes over eit symfoniorkester) utan mikrofon. SN verkar å jobbe for det stikk motsette – å utforske kor svakt ein kan synge, med mikrofonen til hjelp. Så vende ho seg også i mot dei klassiske konvensjonane, som vi såg i den biografiske delen.<sup>109</sup> Den særprega klangen til SN har samansette årsaker, og kjem av både songtekniske verkemiddel og produsering. Som eg var inne på i lesinga er det mogeleg at ein gjennom produseringa har skapt ein litt lysare klangvalør enn den SN har i utgangspunktet. Den lyse klangfarginga kan også skuldast måten SN plasserer tonane på i forhold til kroppen sine klangrom. Slik skapar ho klanglege effektar som då blir forsterka gjennom produseringa. På det songtekniske planet kan den særprega klangen handle om

---

<sup>109</sup> Jfr. s. 40.



plassering av strupehovudet, grad av lukking av stemmebanda, og kvar ein har ein førestilling om at klangen er plassert kroppen. Dersom ein songar plasserer strupehovudet veldig lågt eller veldig høgt, får vi fort ei oppleving av at tona er litt tilgjort. Det er mogeleg at strupehovudet til SN er litt høgt plassert sidan tonen høyrast litt lys ut, men som nemnt kan denne litt lyse klangfarginga av tonen også stamme frå produseringa. Stemmebanda til SN er av og til opne – noko som gir luft-effekt på tonane – og av og til lukka – altså utan denne luft-effekten. Dette skapar ein variasjon i klangen som blir særleg forsterka gjennom produseringa. Produseringa er med på å skape effekten av 'luft på stemma'. Når det gjeld plasseringa av klangen er nokre av tonane i 'Crime' litt nasale og lukka, ikkje twang-nasale som hos EB, men plassert i klangromma rundt nasen. Dette kan til dømes høyrast på ordet "me" (til dømes i frase 7). At det let nasalt har også med måtan SN formar konsonanten m på i dette ordet. Generellt sett får eg ein oppleving av at tona til SN er plassert i hovudet hennar. Melodien i 'Crime' ligg stort sett i det ein kallar mellomregisteret, som for kvinner er mellom einstroken og tostroken C. Dersom songaren har ei førestilling om at tona i mellomregisteret berre kling i hovudet, kan ein utad få eit inntrykk av ei tone som ligg litt 'oppå'. Nokre gonger kan ein få dette inntrykket av SN sine tonar. Å la tonen klinge mykje i hovudet, kan for SN vere noko som heng igjen frå den tida ho jobba med eit meir klassisk repertoar. Til samanlikning får eg inntrykk av at EB sine tonar i nøytral i mellomregisteret kling meir i brystet, noko som gir ein annan klangfarge. I tillegg til dette let ikkje SN vokalane få så mykje plass i munnhola til å klinge. Slik får ein litt 'trange' vokalar, noko som gjer klangen mindre fyldig, flatare og lysare. Dette har ho ikkje lært i den klassiske songundervisninga, der klangidealet dreier seg om store rom og fyldige vokalar.

Lønstrup har ein teori om at det i den vestlege kulturen er tendens til å synge frå hovudet og opp (Lønstrup 2004: 26-27). Dette handlar truleg konkret om å synge med klang plassert i hovudet i nøytral funksjon. Om ein syng i nøytral med meir klang frå brystet, eller i ein av dei metalliske funksjonane, vil ein få eit inntrykk av at stemma kjem meir 'frå kroppen'. Lønstrup meiner at danske kvinner syng frå hovudet og opp, og at dette er heilt i tråd med den filosofiske funderte, historiske sterke splittinga mellom stemme og kropp (ånd og kropp) som karakteriserer den vestlege kulturen. I det vesteuropeiske samfunnet har det lenge vore ei motsetning mellom natur og kultur, der ein har lagt vekt på det rasjonelle i staden for det sanselege. Det er mogeleg at SN kan setjast inn i ei slik ramme når ein tenker på klangen hennar, og at EB representerer ein motsetnad til dette. Det vil vere heilt i tråd med tidlegare tenking kring etnisitet og kulturell bakgrunn, å seie at SN representerer kultur (ånd) og EB

natur (kropp). Dette er ein essensialistisk måte å sjå etniske skilnader på, og bør vere forelda. Dersom det likevel er mogeleg å sjå bort i frå alle dei viktige og vanskelege spørsmåla dette impliserer, og for å trekke trådar tilbake til det reint songtekniske, kan det kanskje seiast noko heilt konkret om at ein har med to ulike klangtradisjonar å gjere innan to ulike estetiske retningar.<sup>110</sup>

Dei svenske songarane Nina Persson og Lisa Ekdahl kan med sin litt lyse nøytralklang minne om stemmeklangen til SN. Slik sett kan dette vere noko som knytter SN til ein svensk musikktradisjon. Samstundes har vi sett at andre svenske artistar brukar metallar funksjonar. Det er litt interessant at SN etter å ha forlate den klassiske musikken, byrja å synge jazz. På den første plata hennar *Memories Of A Color* (Telegram Records 1991/Warner Music 1992) skin denne bakgrunnen sterkare gjennom enn på *And She Closed Her Eyes*, mest på det harmoniske og melodiske planet. Etter denne plata var det mange som peika på SN sin likskap med den amerikanske singer-songwriteren Ricky Lee Jones, som også har sin heilt særeigne stemmeklang. I fraseringa og uttrykket på nokre av låtane til SN på denne plata, er denne referansen heilt tydeleg å høyra. Igjen seier dette noko om at impulsane til SN ikkje berre kjem frå den svenske eller europeiske musikktradisjonen. I 'Crime' og på plata *And She Closed Her Eyes* er ikkje lenger denne likskapen med Ricky Lee Jones like høyrbar. Både låtane og det songlege uttrykket til SN gjer at det verkar som ho her har funne si form. Av andre artistar SN gjerne vert samanlikna med kan ein finne norske Anja Garbarek og islandske Björk, sikkert på bakgrunn av den eigenarta musikalske stilen, men truleg også på grunn av det særeigne songlege uttrykket. Dette kan i så fall knytte SN til ein slags 'nordisk uttrykk'. Personleg får eg også assosiasjonar til den eksperimenteringa med stemma ein del norske songarar i miljøet rundt Sidsel Endresen gjer. Det er særleg lydutforskinga gjennom uttalen til SN som minner om ei tilnærming til stemmeklang som eg har høyrst hos Endresen. Gjennom undervisning av Endresen og andre, har eg også fått prøve meg på ei slik tilnærming sjølv.

Vi ser at EB og SN sine stemmeuttrykk dreg vekslar på to ulike songtradisjonar som dei på ulike måtar kan settast i samanheng med. Likevel er det aspekt ved stemmeklangen deira og måte å frasere på som peikar på ein ny måte å nærme seg desse tradisjonane. Ved at dei set saman ulike 'voices' som dei har tilgang på, på nye måtar, kjem det som kanskje kan seiast å

---

<sup>110</sup> Lønstrup legg til at ho no registrerer ei aukande interesse for songstemma, noko ho oppfattar som 'sanseligheten gjenkomst' i vår vestlege europeiske kultur. Gjennom dette gjenetablerer ein kontakten med kroppen, og tenkjer nytt på forholdet til sansing, intellekt og identitet (Lønstrup 2004: 26-27).

vere det meir individuelle ved deira tilnærming til musikken, eller i musikken deira, til syne. EB brukar så vidt funksjonen curbing, ein metalla funksjon, i tråd med kva for stemmefunksjonar vi har sett tradisjonelt bli brukt innan dei afrikansk-amerikanske stilartane. Likevel er det funksjonen nøytral vi ser ho bruke mest i 'Appletree'. EB har overført noko av det harde og skarpe frå dei metalla funksjonane ved å bruke twang-elementet, som er heilt nødvendig i belting, i den nøytrale funksjonen. Dette skapar ein heilt særeigen klang, men likevel gjenkjenneleg i ein afrikansk-amerikansk estetisk kontekst. Dessutan lener EB seg mykje meir mot ein tradisjonell jazz-tilnærming til fraser, enn det som er vanleg hos andre neo-soul artistar. Dette blandar ho med ei tilnærming til levering av fraser som er henta frå rap og hip-hop. Dette gir ein fusjon av ulike stilartar i EB sitt songlege uttrykk – hennar heilt eiga blanding av ulike element som gjer ho til den unike songaren ho er. Slik fornyar og vidarefører ho ein afrikansk-amerikansk songtradisjon.

Vi ser likeins SN gjere seg bruk av element frå ulike tradisjonar i sitt songlege uttrykk. Det er lite metall å høyre i stemmeklangen hennar. Dette er med å angje ein annan måte å nærme seg stemmeklang på enn det ein ser i den afrikansk-amerikanske songtradisjonen. Likevel må SN ha kjennskap til denne tradisjonen, då ho til dømes har sunge jazz. Klangidealet hennar må likevel stamme frå ein annan måte å nærme seg stemma på. Rickie Lee Jones syng til dømes jazz med ein heilt annan måte å bruke pitch, rytmikk, vibrato og klang på enn det ein kan høyre hos EB.<sup>111</sup> Dersom ho har vore ein viktig jazz-influens for SN, kan dette forklare ein annan tilnærming til dette reperoaret enn ein afrikansk-amerikansk innfallsvinkel. Dessutan har truleg den klassiske europeiske songtradisjonen vore sterkt rådande på musikkskule og i skule. Vi såg Lønstrup vise oss ein annan tilnærming til kroppen og stemma i klassiske songtradisjonen. Ein annan enn den ein finn i tilnærming til stemmeapparatet vårt i ein afrikansk-amerikansk stilart, der heile kroppen har meir fokus. EB har vist oss at rytmer og dans er eit særst viktig element i denne tilnærminga. Det er lite 'groove' i det musikalske og stemmemessige uttrykket til SN. Her er det heller eit rikt klangleg landskap. Ut av dette springer SN si stemme med sin heilt eigne klanglege og fraseringsmessige tilnærming. Lydutforskinga er eit viktig element, ikkje minst gjennom bruk av det produksjonsmessige verktøyet. Slik kan ein seie at SN fusjonerer ein klassisk europeisk tilnærming til klang, og ein populærmusikalsk songleg tilnærming som bygger på den afrikansk-amerikanske tradisjonen. SN brukar funksjonen nøytral, men med sin særeigne klanglege tilnærming. Slik skapar også SN noko nytt, og viser nye retningar for kvar eit songuttrykk kan røre seg innan

---

<sup>111</sup> Høyr Rickie Lee Jones si plate *Pop Pop*, The David Geffen Company 1991.

ein anglo-amerikansk populærmusikktradisjon. Andre songarar vil bruke EB og SN som ein del av si musikalske ramme, og utvikle desse songuttrykka vidare.

Som denne delen av oppgåva viser, er det på mange måtar enklare å plassere 'Appletree' i forhold til ein musikalsk kulturell tradisjon enn det er å plassere 'Crime'. Det er vanskeleg å få tak på ei svensk tilknytning i musikken til SN, men referansane til ein anglo-amerikansk populærmusikktradisjon har vi sett er til stades. På ein paradoksal måte kan dette vere med på å plassere 'Crime' innan ein svensk populærmusikktradisjon. Samstundes blir det veldig klart at 'Appletree' knyter seg til den afrikansk-amerikanske musikktradisjonen. Det er mogeleg at EB sin særeigne stil innan neo-soul og den afrikansk-amerikanske tradisjonen, uttrykker dei afrikanske røttenen i eksplisitt grad, slik ein såg EB nytte seg av afrikanske symbol og kodar i den visuelle representasjonen. Ein kan seie at EB ser ut til å være særleg oppteken av det afrikanske i sin kulturelle kontekst. Vi skal no gå vidare og sjå på kva EB og SN tenker om ulike aspekt ved sin eigen musikk. Er det til dømes slik at dei har vore seg medvitne korleis kulturen rundt dei har påverka dei estetiske vala dei har tatt?

I denne delen har vi undersøkt dei songlege og musikalske elementa i musikken til EB og SN, og korleis desse elementa er med på å knyte EB og SN til to ulike songlege og musikalske tradisjonar. Vi har også sett nærare på dei biografiske forteljingane og dei visuelle uttrykka til EB og SN. Med andre ord har vi fått eit nærare innblikk i dei ulike estetiske utgangspunkta deira. I den neste delen skal vi no sjå nærare på korleis EB og SN sjølv plasserer seg i forhold til den kulturelle ramma, og kva for intensjonar dei sjølv meiner å ha med musikken sin. Vi skal også drøfte nærare ulike musikalske og sosiokulturelle aspekt som dei musikalske uttrykka deira rører ved.

### 3: Kulturpåverknad og skaping av eige uttrykk

Gjennom problemstillinga søkjer vi å få svar på kva spor av musikalsk kultur og tradisjon ein kan finne i stemmeklang og songleg uttrykk hos Erykah Badu (EB) og Stina Nordenstam (SN). Korleis den musikalske kulturen og tradisjonen har vore med og forma deira uttrykksform, og korleis dette eventuelt inneber ei fornying av ein songtradisjon, er ein del av denne problemstillinga. I dei føregåande delane såg vi på premissane i den kulturelle, biografiske og musikalske ramma til EB og SN, som ligg til grunn for at vi kan trekke slutningar på bakgrunn av problemstillinga. I denne delen vil vi starte med å sjå på dei intensjonane EB og SN løfter fram gjennom sine utsegn, opp mot musikken dei leverer. Dette vil seie noko om korleis dei sjølve meiner at den musikalske kulturen og tradisjonen har vore med å forma deira estetiske val og uttrykksform. I det siste avsnittet skal vi trekke nokre trådar i det kulturelle landskapet, og drøfte musikalske og sosiokulturelle aspekt som dei songlege og musikalske uttrykka til EB og SN impliserer knytta til kjønn og truverde.

#### *Intensjonar og musikkestetiske val*

Vi har før sett kva musikken til EB og SN får meg til å føle eller tenke, både når det gjeld korleis eg les låtane på det innhaldsmessige planet, og i forhold til korleis eg knytter musikken deira til ulike musikalske kulturar. I denne delen vil vi sjå nærare på dei vitnesbyrda EB og SN kjem med omkring sine intensjonar og estetiske val. I ulike intervju eg har funne rører dei ved tema som til dømes musikalske influensar, songuttrykk, kva musikken betyr for dei, og kva dei ynskjer å formidle. Dei seier altså noko sjølv om den kulturelle ramma for sin intertekstualitet.

Etter det vi har sett av EB og SN så langt, er det kanskje ikkje uventa å sjå at EB er den som har dei klaraste referansane i forhold til kva musikk som har vore med å påverke hennar eige uttrykk. Det er ho som peikar tydelegast på ein kultur som ho tydeleg kjenner seg som ein del av.

I grew up listening to old soul. I'm a '70s baby: Chaka Khan, Stevie Wonder, Thelonus Monk, Marvin Gaye, Earth, Wind & Fire, the Emotions ...all those people. Then, as a teenager, I was a hip-hop baby. The heartbeat of my music became the bass line and the drums. Then I got more into jazz. I learned about those things and put a lot of different things into my music. I don't

even know which part of which song – or which part of my music – is jazz, which part is R&B, which part is hip-hop. It's just me. A collaboration of different things.<sup>112</sup>

EB reknar her opp ei rekke afrikansk-amerikanske artistar og stilartar som har smelta inn i det som har blitt hennar uttrykk. Ho stadfestar med denne utsegna at bass og trommer er ein viktig kjerne i musikken, og at jazz saman med soul og hip-hop er ingrediensar i hennar musikalske uttrykk. Dette gir ei ganske tydeleg forankring i den afrikansk-amerikanske musikktradisjonen, sjølv om ho ikkje har vore seg så bevisst innan kva slags stilart musikken hennar ville vere. For EB har det meir vore snakk om å lage den musikken ho føler for. ”I love that music, and I wouldn't say it was an accident,” forklarar ho. ”I would just say it's just natural. That's the way I feel. I didn't know I had a style until I got a record deal, and people started writing what the style was. That's just what I like (...).”<sup>113</sup> SN på si side seier lite om spesielle artistar eller stilartar som ho har klare referansar til. Noko ho likevel nemner som ein viktig ting, er at ho kom i kontakt med mykje musikk ho ikkje hadde høyrte før då ho tilbringa ein del tid i London medan *And She Closed Her Eyes* byrja å ta form.<sup>114</sup> To grupper blir nemnt i denne samanhengen, Red House Painters og This Mortal Coil. Det SN derimot har ganske klare svar på, er kvifor ho har valt å synge på engelsk. ”For language to make sense, it needs to communicate and I didn't have that when I was growing up so it was easier to develop my musical language in English, which also has the advantage of being a more profound language than Swedish, with a richer musical heritage.”<sup>115</sup> Det kan sjå ut som om SN i utgangspunktet hadde høgst personlege grunnar for å velje det engelske språket. Sidan oppveksten hennar var prega av dårleg kommunikasjon, meiner ho at det engelske språket bedre kan uttrykke det ho vil kommunisere. ”I think, contrary to the most, that lyrics are more personal in English. I could probably not get as much said if I sang in Swedish. Now I'm forced to concentrate on the story this way. I think the result will be more obvious this way.”<sup>116</sup> For SN blir songtekstane meir personlege og konsentrerte når ho syng på engelsk, eit språk ho meiner også har ein rikare musikalsk tradisjon. Det kan synast som om den vanskelege oppveksten til SN har gitt henne eit litt problematisk forhold til Sverige i det store og det heile, sjølv om ho ikkje har hatt noko behov for hemn på nokon måte. Sverige er kanskje for lite og for nært for ho på mange vis.

---

<sup>112</sup> EB i intervju med Dave DiMartino (1997) på <http://launch.yahoo.com/read/feature.asp?contentID=157889> [Lesedato 05.06.03].

<sup>113</sup> EB i intervju med Lucy Tauss (2000) på <http://launch.yahoo.com/read/feature.asp?contentID=172706> [Lesedato 05.06.03].

<sup>114</sup> Frå intervjuet med Anders Lokko.

<sup>115</sup> SN på [www.auralgasms.com/default.aspx?BandID=stina](http://www.auralgasms.com/default.aspx?BandID=stina) [Lesedato 01.06.06].

<sup>116</sup> Frå intervjuet med Andres Lokko.

I have much easier to relate to things that happen outside Sweden. Everything you experience outside Sweden is so peeled off, you're just a character. No matter what you do or what happens, you'll be rid of prejudicial opinions. It was someone who once wondered if I had any need to obtain redress, that's why I wrote music. But that isn't true at all.<sup>117</sup>

For SN er det altså lettare å kjenne seg igjen i ting som skjer utanfor Sverige. Der slepp ein å ta omsyn til forutinntekne meiningar, meiner ho. Så kanskje ho prøver å gjere seg mindre svensk. Eller kanskje er det rettare å seie at det svenske ikkje er så viktig for ho. I eit intervju blir SN konfrontert med ein omtale ho fekk etter utgivinga av *And She Closed Her Eyes*, der det vart hevda at SN var ein av dei få som våga å vere usvensk. Til dette svarar SN:

I played a great song by bob hund to an american producer, and he thought it sounded like everything else. It's just that it's in Swedish. So that which you find unique maybe isn't. I can't imagine fitting in anywhere else, that I would be more French if it was in France. I guess I feel rather... well not rooted in Sweden, but this upbringing in the seventies, the left, that feels Swedish.<sup>118</sup>

SN set her fingeren rett på dei problemstillingane ved den svenske populærmusikken som vart nemnd tidlegare i oppgåva. Ho har erfart at dersom ein ser bort frå det svenske språket som gruppa bob hund brukar, er det ikkje noko spesielt svensk ved deira musikalske uttrykk. Så det nokre ser ut til å tru er unikt for Sverige, er kanskje ikkje det likevel. Dette stadfestar på eit vis dei problemstillingane vi drøfta tidlegare.<sup>119</sup> Samstundes seier det noko om at det truleg ikkje er nok å synge på det svenske språket for å gjere musikken meir unik, så lenge det musikalske uttrykket likevel bygger på den amerikanske og engelske populærmusikktradisjonen. SN stadfestar her at ho ikkje føler seg rotfesta i Sverige, men i utsegna ligg også ei innrømming av at det ho kallar den svenske oppveksten, har gjort noko med ho som person. På den andre sida har ho teke eit oppgjør med fortida, noko som sikkert gir ho ein større avstand til den svenske bakgrunnen sin. Det at ho har kutta all kontakt med familien, seier blant anna noko om tilhøyrighet. Samstundes er det i Sverige ho bur og lever. Det kan vere at bakgrunnen til SN gjer det lettare for ho å sjå utover den kulturen og tradisjonen ho har vore og er ein del av, enn det er for andre svenske songarar og artistar.

At oppveksten til SN har gjort noko med hennar musikalske og songlege uttrykk, om det så ikkje har gjort det meir svensk, kan det vel heller ikkje vere tvil om. SN nemner fleire stader at ho har hatt problem med vanleg språk, og det å forstå røyndom og samanhengar som andre

---

<sup>117</sup> Frå intervjuet med Andres Lokko.

<sup>118</sup> SN i intervju med Martin Halldin (2004), opphaveleg på svensk, men her oversatt til engelsk, på [www.desireavenue.com/spec/singing/index.htm](http://www.desireavenue.com/spec/singing/index.htm) [Lesedato 01.06.06].

<sup>119</sup> Jfr. s. 33.

fattar. På spørsmål om dette kan ha gjort det naturleg for ho å finne si unike stemme, svarar ho:

That makes sense (...) Because you have to. To me, it's been important to have clarity. With music, maybe I don't know what sound I'm looking for but when I hear it I can immediately say yes or no. Not that those are the right choices, just that I'm sure in making them. That makes it personal, somehow. A lot of energy goes into defining.<sup>120</sup>

For SN er det viktig å ha klårleik, og ho føler det kunstnariske språket fell lett for ho og skapar eit slags klårare tilvære. Ho har ei klar oppfatning av kva som lét 'riktig', sjølv om ho ikkje har klare visjonar for dei musikalske ideane. "Visionerna är nog det sista som kommer till. Alltså någon idé om att 'det här ska bli en sån skiva, det här ska handla om det där'. Det är mer att innehållsmässigt så är det var jag är i livet, det färgar allt jag skriver om."<sup>121</sup> Her viser ho også at hendingane i livet hennar spelar inn på det musikalske materialet som vert laga. Når det kjem til stemmeuttrykket og stemmeklangen meiner SN at det ikkje er så mykje ho kan gjere med den stemma ho har fått. "(...) when it comes to my voice, there's not much I can do about it. It's like your personality. You simply have to accept."<sup>122</sup> Difor meiner ho at ho skriv musikk og syng på ein måte som passar stemma hennar.<sup>123</sup> EB ser ut til å ha liknande tankar om korleis stemmeuttrykket og klangen hennar har teke form. "I think I've always sounded like I sound."<sup>124</sup> Gjennom intervjuet kjem det også fram at EB aldri har sett på seg sjølv som ein songar. Å synge er berre ein måte å uttrykke den musikken som ho har i seg. "What singing means to me, I never did consider myself a singer, I just let people watch me feel music and how it comes through me. I've worked on it and practiced a lot. I mean, music, I dance to it, and singing is just one way of getting it out of me."<sup>125</sup> Musikken er generelt svært viktig for EB, han er hennar middel for kommunikasjon og vekst. Det er hennar måte å uttrykke seg på.<sup>126</sup> For SN har det også nesten vore livsviktig å få halde på med musikk og kreative prosessar: "The creative matters have been the most important, beyond comparison. They have replaced human contact in a high degree during my childhood. And they've kept me reasonable sane."<sup>127</sup>

---

<sup>120</sup> SN i intervju med Kevin Harley på [www.stinanordenstam.net/html/press.html](http://www.stinanordenstam.net/html/press.html) [Lesedato 01.06.06].

<sup>121</sup> SN i intervju med Henrik Strömberg (2004) på [www.groove.se/](http://www.groove.se/) [Lesedato 01.06.06].

<sup>122</sup> Frå intervjuet med Martin Halldin (2004).

<sup>123</sup> SN på [www.auralgasms.com/default.aspx?BandID=stina](http://www.auralgasms.com/default.aspx?BandID=stina) [Lesedato 01.06.06].

<sup>124</sup> Frå intervju med Dave DiMartino (1997).

<sup>125</sup> EB i intervju med Charlie Craine (2001) på [www.hiponline.com/artist/music/b/badu\\_erykah/interview/100197.html](http://www.hiponline.com/artist/music/b/badu_erykah/interview/100197.html) [Lesedato 22.05.06].

<sup>126</sup> Frå intervjuet med Charlie Craine (2001).

<sup>127</sup> Frå intervjuet med Martin Halldin (2004).



Musikken er altså viktig i seg sjølv for EB og SN, men det er også ein måte å bli sett og høyrte på. Vi har allereie sett litt på det, men korleis forhold dei seg til det at musikken er der for alle å høyre? Har dei nokre intensjonar eller siktemål med musikken utover at det er viktig for dei sjølv, og kva dei trur folk les ut av musikken deira? På direkte spørsmål om korleis ho forhold seg til lyttarane sine svarar SN at for ho tek prosjekta slutt i det ho har slutført dei, noko som gjer at det lyttarane tenker om songtekstane ikkje blir så viktig.

**Vill du att folk ska kunna identifiera sig i dina texter, eller struntar du helt i vem**

**lyssnaren är?** Det är två olika frågor. Jag tro inte jag reflekterat över det tills för några år sedan. Och då var svaret att jag struntade i det, men det var inte så att det var ett medvetet val, att jag hade någon bild av den där lyssnaren men jag struntade i den. Så var det inte. Det var bara att projektet tog slut i samma ögonblick som jag hade slutfört det.<sup>128</sup>

I dette ligg det også at SN har ei oppfatning om at lyttarar kan lese andre ting ut av låtane hennar enn det ho la i dei. EB har eit litt anna utgangspunkt. På same måte som SN har ho ei bevisstheit om at låtane gjerne byrjar å leva eit eige liv så snart ho har gitt slipp på dei. Samstundes har ho ei førestilling om at ho har noko viktig å seie med musikken som kan bety noko for andre enn ho sjølv: "I'm gonna do what I feel, and I think the audience likes my truth," forklarar ho. "I think it has relevance in this world, and that's what I wanna share – my story, my truth."<sup>129</sup> Ho har altså ei oppfatning av at folk kan forstå budskapet hennar. På same tid kan ho seie: "I love to leave the interpretation of my music up to the listener. It's fun to see what they'll say it is. The truth is, there are millions and billions of particles of atomic memory of different things in my music."<sup>130</sup> Ho innser altså at lyttarane kan oppfatte musikken og budskapet hennar på ulike måtar, alt etter kva dei assosierer med dei ulike elementa, eller kodane, som finst i musikken hennar. Dette siste, og tidlegare utsegn som vi har sett av EB, stadfestar på mange måtar Toynbee sin teori om intertekstualitet, at ein låtskrivar innan populærmusikk driv med utveksling av sound, stilar, musikalske idear og former. SN seier også at ho har periodar der ho er open for influensar utanfrå,<sup>131</sup> samstundes ser vi altså at særleg EB stadfestar, og på eit vis også SN, at dei er opptekne av det å uttrykke seg sjølv gjennom musikken. Dette kan understreke ein annan av Toynbee sine teoriar om at artistar gjerne vil forsøke å uttrykke seg sjølv, og ikkje berre vere uttrykksfulle. Samstundes kan det verke som om EB og SN har litt ulike tankar om på kva plan ein uttrykker seg og kva ein er tydeleg om.

<sup>128</sup> Frå intervjuet med Henrik Strömberg (2004).

<sup>129</sup> EB på [www.okayplayer.com/erykahbadu/](http://www.okayplayer.com/erykahbadu/) [Lesedato 22.05.06].

<sup>130</sup> Frå intervjuet med Dave DiMartino (1997).

<sup>131</sup> Frå intervjuet med Andres Lokko.

SN meiner sjølv at ho prøver å gjere musikken sin så tydeleg som mogeleg, men innrømmer også at ho tillet seg å vere subtil. Dette er ein grunn til at mange vil misforstå ho uansett.

I think that everything is about making it as clear as possible. Sometimes you can spend ages on trimming details. And then some things disappear. But some songs on *And She Closed Her Eyes* felt right after recorded like... perfect. There it was! But that doesn't mean that I can't allow myself to be subtle. So I am convinced that many of those who listen to the record will misunderstand me anyway.<sup>132</sup>

Mange av songtekstane til SN handlar om ugjengjelda kjærleik og uunngåeleg tristheit. Når ein veit litt om bakgrunnen og oppveksten hennar, spør mange seg om det er sjølvopplevde hendingar ho skriv om. Sjølv meiner ho at dei tragiske opplevingane hennar er for nær, og dermed umogeleg å skrive om, sjølv om ho altså tidlegare har innrømma at ho i skriveprosessen er farga av hendingar frå sitt eige liv. Dessutan skin det gjennom at ho har sansen for ei god historie, og at denne ikkje nødvendigvis treng å vere sjølvopplevd. Når ho blir konfrontert med å skulle beskrive innhaldet i songtekstane på *And She Closed Her Eyes*, er ho likevel ikkje så glad for å bli spurt om det. Det einaste ho vil seie om innhaldet i 'Crime' er at den handlar om kjærleik. "I have a strong resentment of hanging myself out like that. (...) I have to make up half-lies to talk about the lyrics."<sup>133</sup> I forlenginga av dette, kjem ho tilbake til at dei fleste av songtekstane har ei sann bakgrunn, men at ho brukar eit slags fiksjonsfilter der ho kan omskrive og poengtere på ein annan måte dei opplevingane ho skriv om.

Det är sällan jag... det känns väldigt svårt att skriva... det behövs det här fiktionsfiltret. Och det har inte med att göra att man ska skydda sig eller nånting sånt. Det är som att i själva utförandet, alltså när man tänker sig låten eller när man skriver, så blir det väldigt ospännande att berätta rakt upp-å-ner-saker. Och egentligen vill man kanske åt något annat, något dolt. Något tillstånd, känsla, frågeställning. Och om man är rakt av självbiografisk minskar man möjligheterna, det blir ingen öppning.<sup>134</sup>

SN meiner at ein tek bort mogelegheita for ulike tolkingar om ein fortel hendingane slik dei var, og at dette gjer låtane mindre spennande. Her opnar ho opp for at både ho sjølv og lyttarane kan lese det dei vil inn i låtane hennar, fordi ho er meir opptatt av stemninga enn av innhaldet. Ho er ikkje så opptatt av eit forløp, og vil ikkje at songtekstane skal være resonnerande. Dei kan seiast å beskrive ein tilstand.<sup>135</sup> SN sine låtar kan i så måte seiast å sette lyttarane i spesielle stemningar, utan at det tilsynelatande ligg nokre meir ideologiske intensjonar bak orda.

<sup>132</sup> Frå intervjuet med Andres Lokko.

<sup>133</sup> Frå intervjuet med Andres Lokko.

<sup>134</sup> Frå intervjuet med Henrik Strömberg (2004).

<sup>135</sup> Frå intervjuet med Henrik Strömberg (2004).

EB jobbar på same vis som SN med at låtane skal bli personlege, og brukar mykje tid på dei så ho skal vere heilt sikker på at alt er riktig før ho slepp ei plate.<sup>136</sup> Som vi såg tidlegare verkar ho likevel meir oppteken av lyttaren enn det SN gir inntrykk av å vere.

As Erykah Badu, it has nothing to do with me, the way I look, my hair wrap, my style, it's about you and what you feel for my music. If I can make you feel like the way that people who influenced me made me feel, that's completion.<sup>137</sup> I mean, they can use the album for whatever they need or what they want. Hopefully my music is medicine, some type of antidote for something or some kind of explanation or just to feel good.<sup>138</sup>

Hos EB oppfattar eg eit større ynskje om å få lyttarane engasjert i dei emna ho er engasjert i. EB sine songtekstar handlar om saker ho er oppteken av, og ho kan gjerne snakke om kva låtane handlar om. "I think and sing about what rap MC's rap about."<sup>139</sup> Rap er ein musikkform der det politiske engasjementet ofte er viktig, og som vi såg av den biografiske delen, er det sosiale og politiske engasjementet viktig for EB. "I'm a hip-hopper, and it's something you live and do."<sup>140</sup> Gjennom sin visjon 'Baduizm' ynskjer ho å formidle at alle kan bli betre menneske og nå sitt fulle potensiale. Dette gjeld same kva bakgrunn eller tilhøyring ein måtte ha. Sjølv er EB klar på kva musikken har gjort for ho som menneske. Etter utgivinga av *Baduizm* skal ho ha sagt følgjande: "While writing and creating this music, I continued to build myself as a person, as a woman and as an African-American".<sup>141</sup>

Gjennom sine utsegner syner EB og SN ulik tilknytning til sin kulturelle bakgrunn. I tråd med teoriane eg før har drøfta om den spesielle diasporiske tilstanden som aukar kjensla av fellesskap mellom folk av afrikansk-amerikansk opphav, stiller EB med klare referansar til den afrikansk-amerikanske kulturen. Ho har klare tankar om at musikken ikkje berre er hennar eigen, men bygger på ein lang tradisjon med afrikansk-amerikanske artistar og stilartar. Er det overraskande at alle influensane ho nemner er afrikansk-amerikanske? Eg er usikker på om dette seier mest om korleis ein innad i den afrikansk-amerikanske kulturen aktar 'sin eigen' musikk, eller om det seier noko om EB sitt forhold til denne musikkulturen. Ho verkar mest oppteken av det som føregår innan denne kulturen, men har også skapt seg sitt eige fotfeste som bygger på prinsipp frå denne. EB gjentek fleire stader at "there are millions and millions of atoms of their music in my music".<sup>142</sup> Med dette stadfestar ho Lønstrup sine

---

<sup>136</sup> Frå intervjuet med Charlie Crane (2001).

<sup>137</sup> Frå intervjuet med Dave DiMartino (1997).

<sup>138</sup> Frå intervjuet med Charlie Crane (2001).

<sup>139</sup> [www.erykahbadu.com](http://www.erykahbadu.com) [Lesedato 05.06.03].

<sup>140</sup> Frå intervjuet med Dave DiMartino (1997).

<sup>141</sup> EB på [www.erykahbadu.com](http://www.erykahbadu.com) [Lesedato 05.06.03].

<sup>142</sup> EB på [www.erykahbadu.com](http://www.erykahbadu.com) [Lesedato 05.06.03].

tankar om at stemma er eit avtrykk av omgivnadene, samt Toynbee sine teoriar om at låtskrivaren vel og kombinerer dei ulike mogelegheitene som ligg i 'voices'. Med bakgrunn i EB sine eigne utsegner kan ein også slå fast at dette skjer ut i frå ein estetisk intensjon og ei førestilling om korleis det vil låte. Både åndeleg og musikalsk vil ho gjerne vere med å utgjere ein forskjell.

SN på si side føler at ho står utanfor i dei fleste samanhengar. "It's very difficult for me to relate to and see myself as a part of a group. (...) I feel constantly in opposition, in all contexts, in a rather annoying manner. (...) Yes, it's a really irritating trait. To be uneasy and to question things all the time."<sup>143</sup> Det er truleg difor ho ikkje knytter musikken sin til nokon form for musikalsk tradisjon, i alle fall får eg det inntrykket gjennom dei intervjuet eg har kunne lese. Sidan ho ikkje nemner nokre influensar, kan ein få eit inntrykk av at ho har ei førestilling om at musikken kjem meir innanfrå. Utad kan det også verke som SN ikkje er så opptatt av at folk høyrer på musikken hennar heller, at den musikalske prosessen handlar meir om å arbeide med dei musikalske idéane som oppstår i henne. Ein prosess som tek slutt i det same produktet er slutført. Likevel skjønar SN at dei sosiale og kulturelle impulsane som har vore med å forme ho som menneske, spelar ei rolle for den estetiske prosessen. Det har nok gjort ho meir motivert for å finne si eiga stemme, sitt eige uttrykk, som vi kunne sjå ho snakke om. Mykje kan tyde på at ho har vore bevisst på å ta val som er litt utanom allfarveg. Det gjeld både dei impulsane ho bevisst tek inn over seg, og dei estetiske vala ho sjølv tek. På bakgrunn av det forholdet oppveksten skapte til røter, både når det gjeld familie, land og språk, kan ein også slå fast at ho ikkje har vore spesielt oppteken av at musikken hennar skulle spegle det svenske på nokon måte. Difor kan ein på eitt vis seie at dei problemstillingane eg drøfta tidlegare verørande den svenske populærmusikken,<sup>144</sup> ikkje gjer seg gjeldande i SN sitt tilfelle. Ho er ikkje oppteken av at musikken skal passe i nokon form for bås, anten det er nasjonal eller internasjonal musikk ein snakkar om. Samstundes ser vi at problemstillingane kring den svenske populærmusikken er gjeldande, og såleis blir kanskje musikken til SN kulturelt anonym. SN har også si heilt klare grunngjeving for at ho har valt å synge på engelsk. Sjølv om det har sitt utspring i litt andre årsaker enn dei Burnett er inne på, ser vi ho meine at det engelske språket er noko som kan gjere ho forstått også utanfor Sverige, og gjere musikken meir tilgjengeleg. SN orienterer seg på alle vis ut over Sverige sine grenser.

---

<sup>143</sup> Frå intervjuet med Martin Halldin (2004).

<sup>144</sup> Jfr. s. 33.

Etter å ha studert EB og SN si plassering av sine estetiske prosjekt, skal vi no gå vidare og sjå på andre aspekt i det kulturelle landskapet som legg føringar for dei musikalske uttrykka deira.

## ***Estetiske val i kulturelt blikk***

I teoridelen viste Frith oss at vi kan nærme oss stemma på fire metaforiske nivå, som instrument, kropp, person, og rolle eller karakter.<sup>145</sup> Gjennom dette kan vi høyre stemma indikere til dømes kjønn, etnisitet, og seksualitet. Vi skal ikkje sjå på korleis stemma indikerer kjønn i denne oppgåva, men kva for kulturelle rammer det set rundt den musikalske utøvinga at EB og SN er kvinner, skal vi no gå litt inn på. Har det til dømes noko å seie for korleis vi oppfattar dei som truverdige? Autentisitet er altså eit omgrep med stadig fotfeste i populærkulturen.<sup>146</sup> Om dette legg nokre føringar for den musikken EB og SN blir sett i stand til å lage må vi difor sjå litt nærare på. I det forrige avsnittet om deira estetiske intensjonar, såg vi at både EB og SN er klar over korleis den sosiokulturelle ramma deira har lagt føringar for musikken. Likevel har dei altså valt og kombinert ulike 'voices'<sup>147</sup> som dei har tilgang på, ut i frå ein estetisk intensjon. Dei har eit bilde av korleis det vil låte, og ei førestilling om at dei uttrykker seg sjølv. At EB og SN er kvinner er ikkje utan meining i forhold til denne kombinasjon av ulike 'voices'. Det har i følgje Susan McClary og Emma Mayhew følgjer for både kva for musikk dei lagar, og produseringa av denne musikken.

I følgje Mayhew har produsenten som ein autoritet stadig fått ei viktigare rolle i identifiseringa av ei plate sitt sound. Lyden på ei plate (soundet) blir ofte referert til som noko anna enn musikken. Innspelninga av ei plate er difor er kompositorisk verktøy (Mayhew 2004: 157-158). Anerkjenning til produsenten blir av den grunn lagt vekt på i den diskursive musikk-kritikken ein har i dag, og produsentrolla er framleis eit mannleg domene (ibid.: 149). Mayhew trekk fram at ein for å bli sett som som ein autentisk artist må ha hatt ein eller annan hand på verket. Ein kvinneleg artist sin verdi heng difor saman med forholdet til produsentrolla og skaparrolla (ibid.: 152). Både EB og SN står oppført som medprodusentar på henholdsvis 'Appletree' og 'Crime'. I tillegg har dei også skrive låtane sine sjølv. Dette tilseier ein ganske høg grad av autentisitet. I innleiinga såg vi at dette var viktig for min

---

<sup>145</sup> Jfr. s. 16.

<sup>146</sup> Jfr. s. 23.

<sup>147</sup> 'Voices' er altså Toynbee sitt omgrep, jfr. s. 27.

motivasjon til å studere nettopp desse to sin musikk.<sup>148</sup> For meg handla det mykje om det gjennomarbeida forholdet dei gjennom dette synta at dei hadde til musikken sin. Det gjorde meg sikrare på at det var deira eigne estetiske val eg hadde med å gjere, noko eg såg for å vere viktig i denne oppgåva. Hadde dei vore mindre viktige for meg om dei ikkje hadde produsert musikken sjølv? Spørsmålet er om det ofte blir lagt litt for mykje vekt akkurat på dette punktet. Som Mayhew peikar på er innspelingsprosessen av natur eit samarbeidsprosjekt. Ein må ta høgde for både lydteknikaren, personen som betalar innspelingsa, kompromiss mellom musikarar, og så bortetter (ibid.: 153). Det kan difor vere mange som har vore med og lagt føringar på den ferdige musikken. Vi kan også undre oss på kor mykje det har kosta for EB og SN å få slik kontroll over sitt eige materiale, om det har kosta noko. Det legg heilt klart føringar for deira estetiske utforming at dei har denne kontrollen. Gjennom det biografiske materialet får eg inntrykk av at EB og SN har vore ganske bestemte på å ikkje gå inn på kompromiss kring dei estetiske vala. Som vi såg i den biografiske delen,<sup>149</sup> var EB klar over at det er to sider ved platebransjen: den økonomiske og den kunstneriske.<sup>150</sup> Ho var difor opptatt av at den økonomiske sida ikkje skulle få komme i konflikt med det ho ville uttrykke.

I don't want to feel like I'm being done a favor by participating on my album. I'm an artist, not a singer. I'm an artist in every way, from the artwork, to how the lyrics are written out, to the way I say "thank you," to the poster, to my video, to what I wear. This is real; it ain't no make believe. It would be unfair to leave it in anyone else's hands until I'm comfortable.<sup>151</sup>

Det er interessant at EB legg vekt på at ho ikkje berre er songar, men artist, noko som for ho då omfattar å ha kontroll over alle dei kunstneriske prosessane. SN viser også gjennom intervju at ho er oppteken av å få gjere sine eigne estetiske val. I særleg grad syner ho ein interesse i innspelingsprosessen.<sup>152</sup> Dette seier ho om produksjonen av sitt særeigne stemmesound: "Everyone I worked with tried to persuade me that the song shouldn't be as much in front as it does on the record (om *And She Closed Her Eyes*, mi anmerking). Everyone said that it would sound strange when it ends up on the CD. But I insisted."<sup>153</sup> SN møtte altså motstand i forhold til soundet i innspelingsprosessen, men insisterte på at det var slik det måtte vere.

---

<sup>148</sup> Jfr. s. 3-4.

<sup>149</sup> Jfr. s. 39.

<sup>150</sup> EB har som vi såg også starta sitt eige plateselskap for å hjelpe fram lokale artistar, og for som ho seier "(...) to free the slaves and the slave masters." EB i ein artikkel av Robert Wilonsky (2005) på [http://music.dallasobserver.com/Issues/2005-03-24/music/music2\\_print.html](http://music.dallasobserver.com/Issues/2005-03-24/music/music2_print.html) [Lesedato 23.05.06]. Jfr. s. 39.

<sup>151</sup> Frå intervjuet med Dave DiMartino (1997).

<sup>152</sup> Jfr. s. 41.

<sup>153</sup> Frå intervjuet med Andres Lokko.

Kan EB og SN med sitt engasjement i innspelingsprosessen seiast å vere meir utypiske artistar, eller meir utypiske *kvinnelege* artistar? Mayhew peikar på at eit samarbeid med mannlege produsentar eller låtskrivarar, ofte undergraver ein kvinneleg artist sitt truverde i kraft av dette samarbeidet. Dersom ein vil ha kredibilitet er det difor best å produsere musikken sjølv, sidan dette gir mykje anerkjenning (Mayhew 2004: 155). EB og SN har altså delt produsentansvaret med ein mann. I dei artiklane og intervjuar eg har funne om EB og SN, virkar det ikkje som dette er med og undergrev deira kredibilitet. Snarare er mitt inntrykk at dei blir framstilt som kvinnelege artistar med stor integritet i det dei gjer. Men ein kan også finne spørsmål om koeis dei ser på sine roller som kvinnelege artistar. Kor ofte blir mannlege artistar spurt om si maskuline rolle? Dette viser koeis artisrolla bygger på ein patriarkalsk konstruksjon. Faktum er at få artistar, både mannlege og kvinnelege, både skriv musikken sin og produserer den sjølv (Mayhew 2004: 155-156, McClary 1991: 153-154).

Med klassisk vestleg kunstmusikk som utgangspunkt, argumenterer McClary for at den musikken kvinner har komponert ofte blir motteken via essensialistiske stereotypiar som blir tilskrive kvinner av den maskuline kulturen. Musikken kan såleis bli vurdert som søt, triviell eller aggressiv dersom den ikkje passar dei feminine standarane (McClary 1991: 18-19). McClary meiner det også ligg kodar i musikk som reflekterer det kvinnelege og det mannlege. Dette handlar særleg om kvinner si tolking av det narrative forløpet i musikken. McClary meiner at den maskuline musikktradisjonen i stor grad bygger på ei toneartsmessig spenningsoppbygging mellom dominant og tonika. Desse kjem til ei slutning i sine kadensar. I kvinner sin musikk er det oftare ein mangel på ei slik slutning. Dette kan ein difor sjå på som ein protest mot den stigmatiseringa den maskuline musikktradisjonen representerer. McClary understreker likevel at det ikkje i utgangspunktet er noko essensialistisk feminint ved å konstruere form på denne måten, men at dei fleste menn ikkje vil oppfatte at det er noko problem ved den standardiserte narrative forma (McClary 1991: 158-161). Som vi såg i lesinga av 'Appletree' og 'Crime' kjem ingen av desse låtane til ei tonal slutning. 'Appletree' bygger på ein gjennomgåande dissonans som aldri når si oppløysing. 'Crime' ligg og pendlar mellom C-dur og parallelltonearten A-moll, samt det sjette trinnet i den A-modale tonearten, F-dur. McClary meiner det sjette trinnet er spesielt viktig, då det av og til blir referert til som 'feminint'. Dette fordi det er ein svak posisjon som vil tilbake til ei oppløysing i det femte trinnet – den sterke 'maskuline' posisjonen. Desse to låtane kan difor vere med å illustrer ein feminin posisjonering i forhold til eit maskulint narrativt ideal.

Mange kvinnelege artistar jobbar mot ei stigmatisering på bakgrunn av patriarkalske ideal. Madonna er eit slikt døme meiner McClary. Madonna utforskar gjennom musikken ulike måtar å konstruere identitet på som avviser stabilitet og motsetter seg definerings. Ho søker difor å unngå tryggleik i ei klar, utvetydig melding eller eit 'autentisk' sjølv (McClary 1991: 150). Difor handlar mykje av musikken hennar om å skape musikalske og visuelle beretningar som feirer mangfoldige, heller enn einskapelege identitetar. Det handlar også om ei vidareføring av det ekstatiske, heller enn om rensing og behersking (ibid.: 165). Gjennom Madonna si låt 'Like A Prayer', trekkjer difor McClary parallellar mellom Madonna og kvinnelege artistar innan den afrikansk-amerikanske musikktradisjonen. I den afrikansk-amerikanske kulturen har det alltid vore framståande kvinnelege artistar meiner McClary. Bessie Smith og Aretha Franklin har ikkje sine kvite ekvivalentar. Dette er kvinner som syng kraftfullt om både det åndelege og det erotiske, utan den ramma av straff og kvinnehat som ein kan finne i den europeiske kulturen (McClary 1991: 153). Afrikansk-baserte kulturar behandlar kropp og erotikk som viktige element i eit menneske sitt liv, i motsetnad til europeiske kulturar som ofte knyter skam til seksualitet (McClary 2000: 44-45). McClary trekk likeins fram at Bessie Smith og stilarten 'Classic Blues' har gitt eit viktig bidrag til kvinnerolla, gjennom å artikulere lyst og nyting frå ei kvinne si ståstad. Om Bessie Smith si låt *Thinking Blues* seier McClary blant anna:<sup>154</sup>

"Thinking Blues" articulates a vision of female subjectivity that balances self-possessed dignity with flashes of humor and a powerfully embodied sense of the erotic (...) the power of her delivery and her nuances destabilize the potential abjection of her appeal. This lady is in charge (McClary 2000: 46-48).

Vi ser at EB passar inn i denne ramma kring den kvinnelege afrikansk-amerikanske artisten, både visuelt og musikalsk. 'Appletree' handlar om både det åndelege og det erotiske, og det er ei sterk kvinne EB representerer i denne låta. Med sin 'Baduisme' med innslag av både eigen stolthet, humor og eit snev av erotikk,<sup>155</sup> og med sin 'power' i det musikalske uttrykket som ikkje så lett lar seg avskrive, er dette ei kvinne som har kommandoen. Her opptrer ho som fristerinna, ein posisjon mange kvinner både ynskjer og fryktar, som McClary er inne på. Det var kvinna som tok den første biten av eplet i Edens hage, skal EB no lokke mannen til å gjere det same (i overført tyding)? Ho er heller ikkje så oppteken av å ha kontrollen heile tida, slik ho syner når ho syng "I can't control the soul flowin' in me". Slik tek EB opp arven etter

<sup>154</sup> Som ein liten digresjon vil eg gjerne nevne at *Thinking Blues* inneheld følgande ord: "The Good Book says you got to reap what you sow" (McClary 2000: 46). *Appletree* har følgande setning: "(cause) I'm plantin' seeds so I reaps what I sow". Tatt i betrakning at dei no er tatt ut av sin kontekst, er det kanskje ikkje utenkeleg at det er ein slags samanheng mellom desse setningane, at dei kan spegle noko av det same.

<sup>155</sup> Jfr. Figur 2.1 og Figur 2.2.



Bessie Smith, ved å på nytt artikulere lyst og tilfredsstilling frå ein kvinneleg ståstad. EB har om mogeleg tatt kvinnerolla endå eit steg vidare. Ho er stolt over sin kvinnelege kraft til å reprodusere seg og skape nytt liv, og lot difor sin høggravide mage vere i fokus på platecoveret til *Baduizm Live* (Kedar/Universal 1997). Ved å gi liv til musikk og barn, opprettheld ho 'the circle of life'.<sup>156</sup> Denne fundamenteringa av uttrykket til EB i forhold til ein afrikansk-amerikansk tradisjon med sterke kvinner, er med å understreke at det ikkje noko ironisk ved hennar uttrykk.

Mayhew er i sitt essay inne på at også autentisitet tradisjonelt har blitt sett på som noko patriarkalsk (Mayhew 2004: 150). Det er kanskje då ikkje så rart at den afrikansk-amerikanske bakgrunnen til artistar for mange gir ein heilt eigen kredibilitet, kanskje særleg hos kvinnelege artistar som kjempar mot den maskuline trangen til å definere, som vi akkurat såg.<sup>157</sup> Kay Dickinson seier i sin artikkel "'Believe': vocoders, digital female identity and camp" (2004):

Interestingly, the voice is a sphere where many female artists with complex philosophies about masquerade maintain a particularly staid paradigm: that soul or hip hop stylizations are representative of a supposedly more honest form of communication, that African-American musical form is somehow more 'authentic'. (Dickinson 2004: 173)

Det som kanskje er interessant å merke seg, er om dette legg nokre særskilde føringar på den musikken EB lagar. Blir det forventa at ho held seg til spesielle kulturelle konvensjonar? Daynes peikar på korleis den diasporiske tilstanden til etterkommarar av slavane legg føringar for kulturen.

Independently of their place of birth or residence, slave descendants are therefore considered as Africans, and have to remain faithful to their culture. (...) authenticity is an essential issue, in relationship to a European culture considered as imposed, superficial and, above all, 'untrue' and absolutely 'unsuitable' for African people. (...) what matters is not 'real Africanness', but *attributed and recognized Africanness*... (Daynes 2004: 28)

Det er viktig å vere klar over at konseptet kring afrikansk-amerikansk musikk er skiftande, og at manifestasjonane av det afrikanske er mange. På same måte er formene desse manifestasjonane tek fleirfaldige (Brackett 2000: 115-116). Dei symbola på det afrikanske som til ei kvar tid er rådande ser likevel ut til å vere viktige mål på autentisitet. Det å være 'sann' mot sine røter er noko som generelt framhevar autentisitet (Conell og Gibson 2003: 111). Måtar det afrikanske manifesterer seg på både i musikken og det visuelle uttrykket til

---

<sup>156</sup> Jfr. s. 85.

<sup>157</sup> I ein musikkhistorisk serie om soul som nyleg vart sendt på NRK, vart det likeins hevda at det som gir mest truverde ('cred') i musikkbransjen i Amerika i dag er å vere av afrikansk-amerikansk opphav.

EB har vi sett ei rekke døme på. Den afrikanske tilknytninga kjem særleg tydeleg fram i den visuelle representasjonen. På eit vis kan ein difor seie at EB har følgd opp eventuelle forventningar i det kulturelle landskapet som måtte legge føringar for det estetiske uttrykket hennar. Er EB seg medviten slike føringar, eller har det berre felle ho naturleg å lage den musikken ho gjer? I det biografiske materialet har EB vist ein klar medvitenheit om sin posisjon som kvinne og som afrikansk-amerikanar.<sup>158</sup> Det virkar som alt ho gjer er veldig politisk korrekt i forhold til den afrikansk-amerikanske tradisjonen. Kunne EB likevel ha valt å lage alternativ pop à la SN og synge tilnærma som ho dersom det var det ho ville?

Den afrikansk-amerikanske musikalske kulturen ser altså ut til å vere prega av eit stort medvite kring tradisjon. Kva då med kulturelle føringar for SN sin musikk? Er det mindre føringar for denne på grunnlag av at den svenske populærmusikken ikkje bygger på noko særskild svensk tradisjon? Det biografiske materialet viste oss at SN har vore innom ei rekke musikalske stilartar.<sup>159</sup> Ho byrja med klassisk musikk som tenåring, men gjekk over til jazz på vidaregåande. Der vart ho snart lei av å spele det same jazzstandardrepertoaret i dei same versjonane, så ho byrja å lage sine egne arrangement. Så bestemte ho seg for å skrive sine egne låtar. Kva for musikk tok ho utgangspunkt i då? Dette syner at SN har forska i ulike uttrykk frå både den klassiske europeiske kunstmusikken og dei afrikansk-amerikanske stilartane. Ut av dette har ho funne det ho meiner er si eiga estetiske tilnærming til musikk. At ho ikkje identifiserer seg med nokon spesiell gruppe, gir ho kanskje ein større fridom i forhold til å sette saman musikk på ein måte som passar ho. Det er mindre forventningar å oppfylle. Om det var forventningar, er det ikkje sikkert ho ville ha fulgt dei likevel. SN er kanskje ingen politisk korrekt konstruksjon, i forhold til at ho ikkje vil gi konsertar og at ho virkar lite oppteken av å ta vare på si artistiske karriere.

Pop blir gjerne sett på som mindre autentisk enn stilartar som soul og rock (Mayhew 2004: 151). Det å kunne reprodusere stemmeklangen live er likevel noko som kan stilne spørsmål kring kredibiliteten (ibid.: 160). Kva gjer det med kredibiliteten til SN at ho aldri reproduserer musikken sin live? Skapar det ein nyfikenheit som gjer ein oppsett på å finne ut meir om ho, eller virkar det berre avvisande? Ut av det materialet som er å finne på internett, får eg inntrykk av at dette avlar nettopp desse to reaksjonane. Mange meiner at SN hadde potensiale til å bli like 'stor' som Björk, men at hennar særegenheit sette stopper for denne karriera. På den andre sida har SN mange dedikerte fans frå heile verda, kanskje særleg blant dei som

---

<sup>158</sup> Jfr. s. 100.

<sup>159</sup> Jfr. s. 40.

synes det er ein bra ting at ho ikkje er 'kommersiell'. På ein måte aukar det altså truverdet hennar at ho ikkje er oppteken av å selje seg sjølv som artist.

På sett og vis kan ein koble SN sin kvinnelege artistiske identitet opp mot ein måte å konstruere sin artistiske identitet på som Madonna her er døme på. SN motsetter seg også å gi eit klart bilde av kven ho 'er'. Ho vil ikkje opptre som 'seg sjølv' i visuelle media, men kler seg heller i parykkar. For SN sjølv handlar det nok like mykje om å gi til kjenne at ho er ein outsider i forhold til heile samfunnet, som det handlar om å motsette seg ei definering av det feminine. Likevel seier SN at ho trur ho representerer ein alternativ feminitet.<sup>160</sup> Eit anna alternativ enn det Madonna og EB representerer. Stan Hawkins refererer i sin artikkel om Björk<sup>161</sup> til det Press og Reynold kallar "Betty Blue Syndrome" – "the seemingly unbalanced woman whose intensity elicits, from (male) fans and critics, both envious awe and protective feelings" (Press and Reynolds sitert i Hawkins 1999: 45). Björk blir sett for å vere ei kvinne som passar ei slik skildring, då ho ikkje er redd for å ta sjansar. Sjølv om ho kan bli tatt for å vere litt sprø. Det er mogeleg SN med sine ulike parykkar og si skjøre framtoning kan passe inn i ei slik ramme. Björk representerer på same måte som SN ei jente-kvinne. Hawkins peikar på at Björk sitt image som jente barn-kvinne likevel kan vere problematisk, fordi det kan vekke ein type mannleg fantasi som umyndiggjer kvinna. Samtidig viser Björk at ho har kontroll, og at ho er ute etter å skape ein anti-essensialistisk konstruksjon av feminitet (ibid.). Ting kan tyde på at SN er meir oppteken av å beskytte sitt privatliv, enn korleis feminiteten hennar framstår. Likevel kan eg ikkje heilt klare å fri meg frå ein tanke om at dette like mykje er eit spel.<sup>162</sup> SN har også kontrollen. Det er like viktig kva stemma til SN seier om hennar feminitet. SN si stemme antydgar mogeleg ein annan alder enn den ho har.<sup>163</sup> Det same jente-kvinne representasjonen som ein finn i det visuelle, kan ein finne i stemmeklangen hennar. Lønstrup var inne på at stemma kan seie noko i seg sjølv som er noko anna enn det orda seier.<sup>164</sup> Det kan difor vere at nokon oppfattar at stemme og ord kolliderer i SN i tilfelle på bakgrunn av den lyse, skjøre klangen.

Hawkins seier vidare om Björk: "(...) Björk is aware that she is her own invention, and that any interpretation of her is bound to be made in biographical terms. If we can accept this stance, we "hear" and "see" aspects of the star that are personal and "true" to her in pop

---

<sup>160</sup> SN på [www.thefab.net/topics/art\\_music/cm09\\_stina.htm](http://www.thefab.net/topics/art_music/cm09_stina.htm) [Lesedato 01.06.06].

<sup>161</sup> "Musical Excess and Postmodern Identity in Björk's video It's Oh So Quiet" (1999).

<sup>162</sup> Jfr. s. 47.

<sup>163</sup> Dette gjeld i grunn også for Rickie Lee Jones, som mange altså samanliknar SN med.

<sup>164</sup> Jfr. s. 22.

videos” (Hawkins 1999: 53). Hawkins stiller her opp ein måte vi likevel kan sjå Björk som ’autentisk’ på, trass i dei mange konstruksjonane. I samband med dette dukkar spørsmålet om forholdet mellom personlegdomane til artistar, og deira framstillingar som karakterar opp på ny.<sup>165</sup> SN har gjort sin eigen vri i utforskinga av dette spørsmålet. På plata *People Are Strange* (Warner Music 1998) gjorde ho det ho meiner var ei undersøking av det sjølvbiografiske. Ved å omarbeide ein del kjende melodiar til dei vart hennar eigne, sette ho spørsmålsteikn ved om artisten si biografiske forteljing skapar ein meir ’sann’ kunst.

Det här coverprojektet [People Are Strange], det var ju lite att jag ville undersöka vikten av det självbiografiska och idén om att det automatiskt finns likhetstecken mellan singer/ songwriters och att skriva eget material/vara ärlig/sann/ett genuint uttryck. Jag visste kanske redan svaret innan, men jag ville undersöka det och det var absolut inte så. Det där genuina ligger på något annat plan.(...) – Man kan se det på det sättet att Purple Rain är inte Princes låt, han bara råkade få till det liksom. Jag kände att jag gjorde en mycket sannare version av den än vad han gjorde. Han hade fått den helt om bakfoten, men han råkade skriva den.<sup>166</sup>

Dette prosjektet viste for SN at ein må arbeide seg gjennom eit lag av meiningar for å kunne nå fram til det personlege og autentiske. At noko er ’ekte’ treng difor ikkje vere avhengig av at ein har skrive materialet sjølv. Det genuine ligg på eit anna plan, meiner SN. ’Crime’ er ei låt som opnar for at lyttaren kan delta i SN sine såre kjensler, og gjennom denne meklinga mellom lyttar og SN, kan SN sine kjensler bli den beste garantien for hennar ærlegdom.<sup>167</sup>

I dette avsnittet har vi sett korleis kjønn og etnisitet legg ytterlegare rammer for den musikalske estetiske prosessen til EB og SN, og korleis dette også kan vere med å påvirke vårt syn på dei som truverdige artistar. I denne oppgåva har eg prøvd å halde fokus på EB og SN sitt gjennomarbeida forhold til musikken.<sup>168</sup> Som det har vore implisitt i mine vurderingar av stemmene til EB og SN, har mi vurdering av ’sanning’ i desse uttrykka hatt lite med deira biografiske bakgrunn å gjere. I vurderinga av det ’ekte’ har eg gått ut i frå det estetiske utgangspunktet. Dei rollene EB og SN har valt, har vi sett er heilt konkrete og bevisste val. Stemmeuttrykka deira er utfordrande å lytte til. Her er det ingen klisjear. Dette gjer at stemmene til EB og SN framstår som ’ekte’ for meg.

---

<sup>165</sup> Jfr. s. 19.

<sup>166</sup> Frå intervjuet med Henrik Strömberg (2004).

<sup>167</sup> Sjå Hawkins 2002: 85.

<sup>168</sup> Jfr. s. 24.

## Avslutning

Med utgangspunkt i problemstillinga har vi i oppgåva sett på kva spor av musikalsk kultur og tradisjon vi kan finne i stemmeklang og songleg uttrykk hos Erykah Badu (EB) og Stina Nordenstam (SN). Vi har også sett korleis den musikalske kulturen og tradisjonen har vore med og forma deira uttrykksform, og korleis dette inneber ei fornying av ein songtradisjon. Min hypotese var at stemmer – stemmeklang og uttrykk – er merka med kulturelle spor som seier noko om den musikalske tradisjonen dei er i utveksling med. Gjennom ei antaking om at stemmeklang og songleg uttrykk hos EB og SN ville spegle to ulike songlege kulturar og tradisjonar, har prosjektet handla om å undersøke faktorar i det kulturelle landskapet som anten kunne stadfeste eller avkrefte denne hypotesen. Samstundes trudde eg at stemmene til EB og SN kom til å vise seg å overskride den kulturelle musikalske tradisjonen på ulike måtar. Difor såg eg det som naturleg at spørsmålet om i kva grad stemmeuttrykka deira er individuelle uttrykk eller kulturen sitt avtrykk ville dukke opp. Ved å ta utgangspunkt i den kulturelle konteksten, vona eg at det som kunne seiast å vere det meir individuelle i deira uttrykk ville komme til syne.

I innleiinga peika eg på ein kulturell kompleksitet, særleg i forhold til etnisitet og kjønn. Mi von er at eg har klart å vise noko av denne kompleksiteten, sjølv om eg også har prøvd å trekke nokre linjer i det kulturelle landskapet. Gjennom ulike innfallsvinklar til den kulturelle konteksten av kulturell, biografisk, stemmeteknisk og musikalsk art, og med utgangspunkt i at den kulturelle konteksten stadig blir produsert, har vi undersøkt korleis stemmeklangen og dei songlege uttrykka til EB og SN lét, kvifor dei lét slik, og kva det kan bety. Vi har også undersøkt korleis stemmeklangen og uttrykka virkar i eit samspel med den musikalske ramma stemmene har. Dette har vore mi lesing av uttrykka til EB og SN, men vi har også latt EB og SN få komme til orde med tankar dei sjølv har om sin musikalske estetiske prosess.

Undersøkingar av den kulturelle konteksten i del 1, viste oss korleis stemma vår er eit avtrykk av den kulturelle konteksten ho er i utveksling med. Likeins fekk vi kunnskapar om at vår tolking av eit stemmeuttrykk blir bestemt av vår eigen kulturelle kontekst. I starten av oppgåva var eg mest oppteken av å finne ut noko om den kulturelle konteksten som har vore med og forma stemmeuttrykka til EB og SN. Av dei viktigaste erkjenningane eg har nådd i løpet av denne oppgåva, er det synet på kor viktig min eigen kulturelle kontekst er for det blikket eg set på ulike stemmeuttrykk og det kulturelle landskapet dei er i utveksling med.

Min kulturelle ståstad som etnisk norsk kvinne i skjæringsområdet mellom muskar/songar og musikkvitar har farga alle konklusjonane eg har trekt i denne oppgåva.

Dei biografiske forteljingane til EB og SN i del 2, samt deira visuelle representasjon, viste oss korleis alle artistar kan seiast å ha konstruerte identitetar, sjølv dei som framstår som ekte og ærlege. Vidare gjekk vi inn i ei omgrepsfesting av stemmeklang ut frå ulike funksjonar stemmen har. Desse funksjonane knytta vi så til ulike stilartar, der det særleg viste seg at funksjonane med metall i seg kan knytast til ulike folkemusikktradisjonar generellt, og songtradisjon innan dei afrikansk-amerikanske stilartane spesielt. Frå denne innføringa i songmetoden til Sadolin, gjekk vi over til å bestemme stemmeklang og musikalsk uttrykk hos EB og SN gjennom ei nærlesing av kvar deira låt. Ved å samanlikne desse musikalske og songlege uttrykka kunne vi sjå korleis EB og SN på ulike måtar spegla to ulike musikalske og songlege tradisjonar. Lesinga viste også korleis stemmeuttrykka deira kan seiast å vere fornyande for desse tradisjonane. Dette gav oss likeins ein glimt av deira individuelle element i musikken. Ved eit innblikk i deira eigne tankar kring sine estetiske prosjekt i del 3, fekk vi sjå korleis dei sjølv held seg til det kulturelle landskapet dei er i utveksling med. Vi fekk også ei bekrefting på Toynbee si antaking om at artistar føler dei uttrykker seg sjølv. Til sist såg vi på korleis kjønn og etnisitet legg føringar for den estetiske utfoldinga til EB og SN og deira truverde, og korleis dei konstruerer seg i forhold til eit kvinneleg ideal, skapt av mannen.

La oss gå tilbake til noko av det som var grunnlaget for denne oppgåva. Kva er det som gjer at vi høyrer etnisitet i stemmer? Gjennom oppgåva håpar eg å ha vist at ulike sosiokulturelle kontekstar skapar ulike songlege 'dialektar'. På denne måten har ein til dømes skapt eit inntrykk av kva som er 'ei afrikansk-amerikansk stemme'. Vonaleg har eg vist at det også er mangfaldige uttrykk innan ein songleg tradisjon, sjølv om det kan seiast å vere visse kjenneteikn ved denne tradisjonen. EB og SN har vist oss på kvar sine måtar korleis dei har vore i utveksling med dei musikalske elementa, og tilført sitt eige til desse tradisjonane. I avsnittet om intensjonar og musikkestetiske val, kom det fram at EB og SN ser ut til å tenkje at det 'berre er slik dei syng'. Det er likevel all grunn til å ta den musikalske kulturen som omgir dei med i vurderinga, når ein skal sjå på kva som kan ha vore med å forme stemmeklangen og stemmeuttrykka deira til dei særprega uttrykka dei er.

Den musikken ein blir eksponert for er viktig for det musikalske språket ein utviklar, både som lyttar og utøvar. EB og SN er påverka av den musikken som har omgitt dei, og som artistar er dei også med på å forme den musikalske identiteten til staden. Samstundes har dei

både som lyttarar og utøvarar blitt influert av musikk frå andre stader. Som Connell og Gibson peikar på er sjangrar ikkje statiske, og heller ikkje enkle å definere. Musikarar sjølv motsetter seg gjerne å bli klassifisert i forhold til sjanger, og ynskjer også ofte eit mangfald av influensar velkomen (Connell og Gibson 2003: 106). Truleg er mange artistar oppteken av nettopp det sjangeroverskridande, fordi dette er ein måte å fornye musikken på, noko som kan hjelpe ein å finne eit genuint uttrykk. På den musikalske scena i dag er det ein utbreidd kryss-kulturell fusjon som går føre seg. Dersom ein forstår musikken i slike termer blir det vanskelegare å halde på nokon absoluttar frå fortida peikar McClary på. For eit sentralt kjenneteikn ved kultur er at den er grunnlagt i koder og sosiale kontraktar, og den vil difor alltid vere open for fusjon, utviding og transformering (McClary 2000: 168-169). Difor kan ein stille spørsmål ved kor vidt ein kan knytte musikk til stadar og tradisjonar lenger. Kor fruktbart er det å sjå den svenske populærmusikken for å vere kulturell anonym? Å sjå på kulturen inneber saman med den lokale tradisjonen, også å sjå på påverknad utanfrå i lys av den globalisering som foregår i vår tid. Musikken til EB og SN baserer seg på ein utstrakt bruk av intertekstualitet. Den intertekstualiteten som vi såg vart beskrive i del 1 av blant anna Bakhtin, er eit av kjenneteikna ved rock- og popsynging i dag, med dei mangfoldige referansane til andre låtar, andre stemmer, eit utval av vokale tradisjonar og ei rekke ulike vokale teknikkar (Middleton 2000b: 40).

Alle held seg til tradisjon. Spørsmålet er om ein vel å ha eit medvite forhold til den. Kan ein mogeleg konklusjon difor vere at det finst ulike gradar av kulturell påvirkning? Mi lesing av den kulturelle plasseringa til Erykah Badu og Stina Nordenstam kan antyde noko i den retninga. Likevel er dette til sjuande og sist kanskje også avhengig av den sosiokulturelle konteksten. Når alt kjem til alt er spørsmålet vi bør stille oss ikkje kva populærmusikken avdekkjer om dei som spelar han og bruker han, men korleis han skaper dei som menneske, som eit nett av identitetar, meiner Frith (1996b:120).

## Litteraturliste

- Barthes, Roland (1977): *Image Music Text*. Fontana Press.
- Biedermann, Hans (1992): *Symbol Leksikon*. J. W. Cappelens Forlag a.s.
- Bjørkvold, Jon-Roar (1996): *Det musiske mennesket*. Freidig Forlag, Oslo.
- Brackett, David (2000): *Interpreting Popular Music*. Cambridge University Press.
- Burnett, Robert (1992): "Dressed for success: Sweden from Abba to Roxette." I *Popular Music*, vol. 11, nr. 2, s. 141-150. URL: <http://links.jstor.org/sici?sici=0261-1430%28199205%2911%3A2%3C141%3ADFSSFA%3E2.0.CO%3B2-1> [Lesedato 22.01.2007]
- Connell, John og Chris Gibson (2003): *Sound Tracks. Popular music, identity and place*. Routledge.
- Cook, Nicholas (1998): *Analysing Musical Multimedia*. Oxford University Press.
- Daynes, Sarah (2004): "The musical construction of the diaspora: the case of reggae and Rastafari." I *Music, Space and Place. Popular Music and Cultural Identity*. Sheila Whiteley, Andy Bennett og Stan Hawkins (red.). Ashgate.
- Dickinson, Kay (2004): "'Believe': vocoders, digital female identity and camp." I *Music, Space and Place. Popular Music and Cultural Identity*. Sheila Whiteley, Andy Bennett og Stan Hawkins (red.). Ashgate.
- Eriksen, Thomas Hylland (2003): "Introduction." I *Globalisation*. Thomas Hylland Eriksen (red.). Pluto Press.
- Folkestad, Göran (2002): "National Identity and Music." I *Musical Identities*. Raymond A. R. MacDonald, David J. Hargreaves og Dorothy Miell (red.). Oxford University Press.
- Frith, Simon (1987): "Towards an aesthetic of popular music." I *Music and Society*. Richard Leppert og Susan McClary (red.). Cambridge University Press.
- Frith, Simon (1996a): *Performing Rites*. Oxford University Press.



- Frith, Simon (1996b): "Music and Identity." I *Questions of Cultural Identity*. Stuart Hall og Paul du Gay (red.). SAGE Publications.
- Hawkins, Stan (1999): "Musical Excess and Postmodern Identity in Björk's Video It's Oh So Quiet." I *Musiikin Suunta*, vol. 21, nr. 2, s. 43-54.
- Hawkins, Stan (2002): *Settling the Pop Score*. Ashgate.
- Henderson, Alex (2003): *Neo-Soul*. URL:  
<http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&uid=8:45:46|AM&sql=J369> [Lesedato 05.09.2003]
- Henderson, Alex (2003): *Urban*. URL:  
<http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&uid=8:45:46|AM&sql=J367> [Lesedato 05.09.2003]
- Hernandez, Deborah Pacini og Reebee Garofalo (2004): "The emergence of *rap Cubano*: an historical perspective." I *Music, Space and Place. Popular Music and Cultural Identity*. Sheila Whiteley, Andy Bennett og Stan Hawkins (red.). Ashgate.
- Keil, Charles og Steven Feld (2005): *Music Grooves*. Fenestra Books.
- Lacasse, Serge (2000): '*Listen to my voice*': *The Evocative Power of Vocal Staging in Recorded Rock Music and Other Forms of Vocal Expression*. Publisert på <http://www.mus.ulaval.ca/lacasse/texts/THESIS.pdf>.
- Lamont, Alexandra (2002): "Musical identities and the school environment". I *Musical Identities*. Raymond A. R. MacDonald, David J. Hargreaves og Dorothy Miell (red.). Oxford University Press.
- Lønstrup, Ansa (2004): *Stemmen og øret – studier i vokalitet og auditiv kultur*. Forlaget Klim.
- Mayhew, Emma (2004): "Positioning the producer: gender divisions in creative labour and value." I *Music, Space and Place. Popular Music and Cultural Identity*. Sheila Whiteley, Andy Bennett og Stan Hawkins (red.). Ashgate.
- McClary, Susan (1991): *Feminine Endings*. University of Minnesota Press.
- McClary, Susan (2000): *Conventional Wisdom*. University of California Press.

- Middleton, Richard (1990): *Studying Popular Music*. Open University Press.
- Middleton, Richard (2000a): "Introduction: Locating the Popular Music Text." I *Reading Pop*. Richard Middleton (red.). Oxford University Press.
- Middleton, Richard (2000b): "Popular Music Analysis and Musicology: Bridging the Gap." I *Reading Pop*. Richard Middleton (red.). Oxford University Press.
- Middleton, Richard (2000c): "Rock singing." I *Singing*. John Potter (red.). Cambridge University Press.
- Mitchell, Tony (2004): "Doin' damage in my native language: the use of 'resistance vernaculars' in hip hop in Europe an Aotearoa/New Zealand." I *Music, Space and Place. Popular Music and Cultural Identity*. Sheila Whiteley, Andy Bennett og Stan Hawkins (red.). Ashgate.
- Moore, Allan F. (2003): "Introduction." I *Analyzing Popular Music*. Allan F. Moore (red.). Cambridge University Press.
- Mukarovsky, Jan (2003): "Intensjonalitet og ikke-intensjonalitet i kunsten." I *Moderne Litteraturteori. En antologi*. Atle Kittang, Arild Linneberg, Arne Melberg og Hans H. Skei (red.). Universitetsforlaget.
- Neal, Mark Anthony (1999): *What the music said. Black Popular Music and Black Public Culture*. Routledge.
- Negus, Keith (1997): "Sinéad O'Connor- Musical Mother." I *Sexing the groove*. Sheila Whiteley (red.). Routledge.
- Olwig, Karen Fog (2003): "Global Places and Place-identities – Lessons from Caribbean Research." I *Globalisation*. Thomas Hylland Eriksen (red.). Pluto Press.
- Potter, John (1998): *Vocal Authority*. Cambridge University Press.
- Potter, John (2000): "Jazz singing: the first hundred years." I *Singing*. John Potter (red.). Cambridge University Press.
- Rasmussen, Bruce (1993): "Fra Bush'en til bop'en." Kompendium fra forelesningsrekke. Høgskolen i Agder, Musikkonservatoriet, 1995/1996.

- Sadolin, Cathrine (2000): *Komplet Sangteknik*. Shout Publishing, København.
- Skarpengland, Astri (2003): *Den rytmiske sanger – hva ligger bak ønsket om å synge?*  
Hovedoppgave i musikkvitenskap. Universitetet i Oslo.
- Strandberg, Erik N. (2000): *Who do you think you are?* Hovedoppgave i musikkvitenskap.  
Universitetet i Oslo.
- Tagg, Philip (2000): "Analysing Popular Music: Theory, Method, and Practice." I *Reading Pop*. Richard Middleton (red.). Oxford University Press.
- Toop, David (2000): "The evolving language of rap." I *Singing*. John Potter (red.). Cambridge University Press.
- Toynbee, Jason (2000): *Making Popular Music*. Arnold.
- Walser, Robert (2003): "Popular music analysis: ten apothegms and four instances." I *Analyzing Popular Music*. Allan F. Moore (red.). Cambridge University Press.
- Webb, Peter (2004): "Interrogating the production of sound and place: the Bristol phenomenon, from Lunatic Fringe to worldwide Massive." I *Music, Space and Place. Popular Music and Cultural Identity*. Sheila Whiteley, Andy Bennett og Stan Hawkins (red.). Ashgate.
- Whiteley, Sheila (2000): "Introduction." I *Sexing the Groove. Popular Music and Gender*.  
Sheila Whiteley (red.). Routledge.
- Whiteley, Sheila, Andy Bennett og Stan Hawkins (2004): "Introduction." I *Music, Space and Place. Popular Music and Cultural Identity*. Sheila Whiteley, Andy Bennett og Stan Hawkins (red.). Ashgate.

## ***Diskografi***

Erykah Badu: *Baduizm*. Kedar/Universal 1997.

Erykah Badu: *Badizm Live*. Kedar/Universal 1997.

Rickie Lee Jones: *Pop Pop*. The David Geffen Company 1991.

Sam Brown: "Stop." A&M 1988.

Stina Nordenstam: *Memories Of A Color*. Telegram Records 1991/Warner Music 1992.

Stina Nordenstam: *And She Closed Her Eyes*. Telegram Records/Warner Music 1994.

Stina Nordenstam: *Dynamite*. Telegram Records/Warner Music 1996/1997.

Stina Nordenstam: *People Are Strange*. Warner Music 1998.